LISTY Z TEATRU Nr. 5.
Luty—marzec 1925. Rok 2.

EMIL ZEGADŁOWICZ:

W OBLICZU GÓR I KULIS

Z LISTÓW DO PRZYJACIÓŁ.

— —

— a o sobie cóż potrafię powiedzieć — ? — trzeba-by czasu na to i niejakiego trudu: na odtworzenie sobie genezy, kierunku i jakości pracy, w której żyję od szesnastu lat z okładem.

— poprzez młodzieńcze (chłopięce raczej) poezje, poprzez egzercycje i podchodzenia ku zjawiskom życia, załamującego się w widzeniu poetyckiem (»Imagines«, »Tematy chińskie«), poprzez wojowniczy ekspresjonizm (mam podejrzenie, że pierwsza książka moja, wydana w r. 1908, jest prokursorką ekspresjonizmu polskiego), poprzez »ludowość« (»Ponowa«) — odnalazłem wyraźnie osobisty ton (chociaż wszystko poprzednie do tego właśnie tonu zmierzało) w »Balladach« z r. 1920. — Tu już poprzez »Dziewanny« (1921) krok półtoraroczny do »Powsinogów« —

— we wstępie do drugiego wydania »Powsinogów« odkrywam poniektóre zasłony — ; — tworzywo — ? — określiłbym to — w formie: muzyką, w treści: miłością — taki byłby szlak tej drogi z lotu ptaka: »wypraca«, którą to nazwą określam uświadomienie sobie stosunku do bliźnich, płci, rodziny, społeczeństwa, narodowości, rasowości, sztuki, przyrody, wiary, Boga, bezkresu, wieczności — zresztą — droga moja zaledwie zaczęta —

— —

— poezja moja wyrosła na tle gór, jasna po stronie słonecznej, mroczna po stronie cienistej —

— naukę poetyki pobierałem od pasterzy, z którymi miałem szczęście paść krowy w dzieciństwie — ; — brałem w skórę za to: radosna ofiara odradzająca się w ciągłem nieposłuszeństwie — ; — niestety (a może właśnie potrzebnie) »świat« nie poprzestał na tych słodkich ojcowskich karach, a przecież przewiny moje były i są zawsze te same: ukochanie swobody, ekstatyczne wsłuchiwanie się w mowę ziemi i nieba i miłość biedoty bytowania człowieczego —

— już w młodości widziałem Chrystusa idącego po grapach beskidzkich — ; — wiara w przyjście Jego (symbolicznie: w odrodzenie ludzkości przez miłość) jest we mnie ponad wszystko mocna —! — bez niej, rozważając historję rodzaju ludzkiego, musiałbym popełnić samobójstwo —

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

— od tamtych dni, po dziśdzień widzę jasno te chwile, których przejście znaczy się jak różaniec kamieni przydrożnych — w perspektywie coraz mniejszych, niklejszych — aż poza linję widzenia — w nieskończoność —

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

— do teatru przystąpiłem z lękiem i czcią (może i to jest słowem zagubionem!) — w wieku, w którym młodość zaczyna już być nostalgicznem wspomnieniem — ; — z lękiem i czcią; — wierzę, że tak być powinno — tak też było, jest i będzie zawsze z wszelką twórczością, która nie zachodzi na giełdę ambicji — ; — z lękiem i czcią — jak do każdej tajemnicy — ; — teatr to tajemnica — ; — teatr sam przez się w założeniu samem ma tyle niesłychanej, niedocieczonej misteryjności, że udziela się to nawet »sztukom«, które tej misteryjności boją się, jak djabeł święconej wody (— nawiasem mówiąc — problem uświęcenia pospolitości jest jednym z ciekawszych problemów teatru; — gdy jednak uświęcenie to z przyczyn, tkwiących w samem dziele, nastąpić żadną miarą nie może — wtedy należy bardzo szybko uciekać — niema innego ratunku —! —)

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

— wszelkie najszlachetniejsze nawet próby (nie dzisiejsze przecież tylko) odrodzenia teatru, nadbudowy techniczne, podkreślenia plastyczności, rozszerzenia możliwości wrażeniowych na widownię (przelewność sceny) — stają sią niedorzecznością, gdy nie zmierzają w kierunku odnownego ureligijnienia teatru — czyli do sprowadzenia go do zakresu istotnego, przynależnego mu genetycznie i finalnie — ; — dlatego to tyle kłótni, tyle teoryj, tyle reform i tyle — rozczarowań powstaje, gdy nadarzy się epoka osobliwie nieudana i niekonstruktywna. Jednym ze znamion takich epok schyłkowych jest maniactwo dekadenckie, próbujące (na szczęście zawsze bezskutecznie) podciągnąć poezję (nie mówi się wtedy o religji — to nie problem — ; —) do wspólnego mianownika doraźnego pseudoutylitaryzmu; są to epoki najstraszliwszych upadków, epoki tamujące podejrzliwie wszelki rozwój twórczy, wtłaczające w zakres wmówionych teoryj bez braku plewy i ziarno, wielkość i małość (niczem ów Madej na jedną łóżka miarę przycinający i rozciągający ofiary swoje); fałszywych pro-

roków zmierzchowych poznacie łatwo po ich zapienionej bezsile, po oschłości i zimnie ich serc (cóż za słowo!), po lęku przed »poniżającem« wzruszeniem, które identyfikują z sentymentalizmem (o Boże!), po nienawistności megalomanicznej, po próbach obniżenia dostojeństwa wszelkiego, po niemniej zatrważających wydmuchiwaniach nikłości i bezznamieniowości; ulubionem ich hasłem przez wszystkie wieki będzie ów ideał mierności (kamizelki uniwersalnej zdatnej na wszystkie piersi) pozytywizm —

— zrewolucjonizować teatr może tylko Bóg! — tak jest —! — spójrzmy jeno na wielkie przemiany istoty »czynności« (dramatu) — misterja demetrowe, orficzne, izydowe, wczesnochrześcijańskie [redacted] to byłaby doskonałość — ; — byle ani jeden dzień nie zmarnowany — ; — w stosunku do tego niewstrzymanego obrotu żaren, które dniem i nocą trą na mąkę razową pszenicę i gwiazdy — piszę niezmiernie mało —

— tak i dramaty »przyszły same« — :

I. — »Noc św. Jana Ewangelisty« — jako fragment poematu dramatycznego o tragedji niedoczekania —

II. — »Nawiedzeni« — w łączności z współżyciem z powsinogami beskidzkiemi; odsłonięcie leżącego na dnie serc oczekiwania —

III. — »Lampka Oliwna« — przesilność oparta na dobrze ziemskiem — to fałsz —!— po zabiciu kochania, anamnetyczne współspłonięcie. —

IV. — »Łyżki i Księżyc» — groteska jarmarczna, kierat targowy, z którego ucieka się na księżyc —

V. — »Głaz graniczny« — hipnoza pogańskich podszeptów, idących z grodziska, z wichrów wiejących ze wszystkich stron świata, z romstwa cygańskiego; obok tego chorały procesyj kalwaryjskich; łaska, przejrzenie, ofiara —

VI. — »Alcesta« — problem niedonoszonej ofiary —;— z tym dramatem jest nieco odmiennie —;— temat mitologiczny wrósł we mnie przed laty bez mała czternastu (lipiec 1911) —;— od tego czasu w różnych dniach i nocach nachodziły mnie zjawy (jak na seansie): tu gest ręki, tam zastygły rytm stopy, wyświetlono czoło, zarys półpostaci — w zaden sposób nie mogło dojść do »materjalizacji efektownej« —;— raz już — już! — wykaligrafowałem (zły znak) osoby dramatu, miejsce działania i — napisałem »Głaz graniczny« —;— wreszcie (mów szczerze!) poddałem się trzymiesięcznemu rygorowi wzorowej ascezy —;— napisałem »Alcestę« od 4-go do 18-go stycznia, pisząc dniem i nocą od początku do końca (nie umiałbym pisać aktu dalszego, nie napisawszy poprzedniego) —

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

— treść mitologiczna dziejów »Alcesty«, sama w sobie wysokiej etycznej miary, nie nastręcza żadnych komplikacji dramatycznych —;—

— piękna, szlachetna małżonka poświęca swoje życie, aby król Admet, jej mąż, mógł żyć; zjawia się Herakles, przyjaciel Admeta, dopędza śmierć, zwalcza ją, Alcestę oddaje mężowi —

— »allegorya wcale iest dobra; uwolnić bowiem osobę blizką śmierci, nie iestże to z rąk śmierci ią wydrzeć? Do téy baieczki i to ieszcze wpływa, że iuż Akast (brat Alcesty) z Alcestą przebył Acheron rzekę, gdy ią Herkules uwolnił. Homer zowie Alcestę Divina; i słusznie mówi P. Dacier, gdy tak męża kochała, że za niego umrzeć była gotowa« —

— jak sobie z tym tematem poradził Eurypjdes i inni (n. p. Hofmanstal) — nie wiem; nie chciałem się zapoznawać z ich dramatami; teraz niecierpliwię się, że ich jeszcze nie znam —;— osobiście wprowadziłem potrzebę życia Admeta (wojna z Akastem; miasto w niebezpieczeństwie) i miłość Heraklesa do Al-

cesty (i naodwrót); — przy tej sposobności rehabilitowałem poniekąd Heraklesa, który w świadomości, nabytej z podręczników szkolnych, jest czemś w rodzaju Cyganiewicza do X-tej potęgi; nie! — Herakles, to największy powsinoga grecki! (— żył długo i był na Golgocie — nazajutrz po zdjęciu Ciała Chrystusowego z Krzyża — dlatego też żyje jeszcze, jeszcze i ciągle) —

— kolor »Alcesty« jest biały i niebieski (kilka plam rudych: to pochodnie) —

— melodja mosiężna; w akcie trzecim (najlepszym — — czy autoreferent aby nie myli się —! —) piszczałkowa, grzechotna i świerszczowa —

— zapomnianą tu i ówdzie wiedzę t. zw. »życia greków« odświeżał mi znakomicie »Słownik mitologiczny, z przyłączeniem obrazo-pisma (Ikonologia)« układu X. Alojzego Osińskiego, profesora literatury w gimnazyum wołyńskiem; w Warszawie, w drukarni Xięży Piarów, tom I. 1806, tom II. 1808, tom III. 1812 —

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

— Alcesta jest siostrą Hanki (z »Lampki Oliwnej«) i Feli (z »Głazu granicznego«) — siostrą dobrą, z tej samej rasy —

— góry tesalskie podobne są górom beskidzkim; dla mnie są takiesame —

— a serce ludzkie jedno jest w wiekach i dziejach: utrudzone bardzo, tęskniące, łaknące, nienawidzące i kochające; sobie samemu zdane, własną wypracą bolesną i dojrzeniem natchnionem kieruje się wzwyż, bierze się nawprost — »bo tak w serca jest naturze, że musi iść przed siebie ino i — ku górze —«—

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

— Drogi przyjacielu —! — powracam na wzgórze samotne —

— obejmuję wzrokiem falisty brzeg Beskidu — oszroniony i chłodny tej zimy bezśnieżnej —; — przedemną wzgórza i pagóry wrastają w siebie aż po białe czepce wyżnich szczytów, a śródwądolne ścieżki bielą się krętasami dróg wydeptanych w żmudzie stóp wielu ciężkim chodem bezimiennych bogomodlców pracy —; a p o d budową górzystą, n a d zwieżeniem się szczytów bliźniacza dłoni ludzkich pracy — wre robota utajona, wieczna, nieskończona —; — wielki dramat człowieka —; — w ciszy szronistej przemawia dzwon ziemi i nieba harmonijnym taktem, rytmem pulsu krwi i trzepotu serca —; — w obliczu tej sceny górzystej, która jest skrótem globowego rapsodu (jak czas — wieczności, jak ziemia - życia przestrzennego, jak pieśń — harmonji sferycznej) — w tym momencie zachwytu odpada wszelka przekorność z biedoty współżycia sromotnie poczęta —; — zachwytem winna być każda chwila człowiecza — jego tygodniem pracowitym, wiodącym siedmiotorem dni ku niedzieli ekstazy —! takto moment każdy może być i jest — modlitwą —! — ziemio....

— a przed tą chwilą poprzedzającą modlitwę, która-by najsamotniejsza jest chorałem bractwa, które się jeno z imienia nie zna — piętrzą się w bezmiar zbiory wszystkich ksiąg świata —; — gdzież wiedzie ta ulica ujęta w złowrogie drapacze nieba, których wysokie ściany z ksiąg złożone grzbiecą się przerozmaitym kształtem i barwą — ? — gdzież ta książka jedyna, ta stronica, to słowo — ? — wyłania się groźny, brzękliwy zamęt haseł, jak rój rozzłoszczonych szerszeni —; — zalęk się ima —; — aż oto wypłasza ten rozgwar niesamowity gwiazda świetlana nad szczytem najwyższym zjawiona — tasama, co w oną noc odnowa (po ileż już razy) narodzonej M i ł o ś c i zapowiedziała pokój sercom, zamierającym w tęsknocie —

TADEUSZ SINKO.

PRZEMIANY ALCESTY.

Ponowne wskrzeszenie przez poetę polskiego bohaterki greckiej, która »męża od śmierci zastąpiła« (jak to napisał Jan Kochanowski w podtytule swego przekładu tragedji Eurypidesa), nastręcza historykowi literatury sposobność do zarejestrowania jej w długim katalogu opracowań tematu Eurypidesa z r. 438 przed Chr. i do dodania nowej pozycji, tym razem polskiej, w zestawieniach G. Ellingera (Alceste in der modernen Literatur) i K. Heinemanna (Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur). Ale coby przyszło z tej uczoności widzom »Alcesty« E. Zegadłowicza, skoro, jak mi sam wyznał, nie czytał nigdy żadnej dawniejszej »Alcesty«, a podanie o niej zna jedynie z jakiejś podręcznej mitologji, która swoją drogą opowiedziała je w ukształtowaniu Eurypidesowem? Bardziej aktualne jest pytanie, jakie stanowisko wobec problemu ofiarowania się na śmierć żony zamiast męża zajęli w rozmaitych czasach wybitni poeci i jak ten problem rozwiązują dzisiejsi. Odpowiadając na nie, wejdziemy z historji literatury w sztukę, ze sztuki w życie.

Eurypides udramatyzował stare podanie, opowiadane przed nim przez rozmaitych poetów, przedstawiane na scenie przez Frynicha, głównego poprzednika Ajschylosa. Głosiło ono sławę tessalskiego króla, pobożnego Admeta, któremu Apollo obiecał przedłużyć krótkie z wyroku losów życie, o ile ktoś z jego rodziny dobrowolnie za niego umrze. Poświęciła się młodociana małżonka Admeta, umarła, ale nie na długo, bo goszczący właśnie u przyjaciela Herakles poszedł do podziemia, wydarł śmierci ofiarę i przywrócił ją mężowi. Na tej kanwie osnuł Eurypides swój dramat, »dobrze kończący się«, a więc nie tragedję, by przedewszystkiem przedstawić altruizm Apollina, Alcesty i Herkulesa. Ci łączą się, by uszczęśliwić Admeta, który wobec boga i bohatera zasłużył sobie na względy bezwzględną gościnnością, wobec żony bezmiernem przywiązaniem. Ale czy Admet miał prawo przyjąć ofiarę żony? To pytanie roztrząsa poeta w rozmowie syna ze starym ojcem. Syn wychodzi z niej niby zwycięzcą nad egoistycznym starcem, ale wnet potem wraca z pogrzebu jako człowiek złamany, który poznał, że zmarła jest szczęśliwsza

niż on, jej śmiercią ocalony, i że za przyjęcie jej ofiary zyskał życie nędzne, nie warte już bez niej życia. W tym zwrocie odstępuje poeta i od podania i od poczucia publiczności ateńskiej, która ofiarę żony uważała za rzecz zupełnie naturalną. On dowodzi, że etyka baśni nie przynosi bohaterowi szczęścia, lecz czyni go podwójnie nieszczęśliwym.

Odchodząca do grobu Alcestis prosiła męża o jeden objaw miłości: niech dla dobra dzieci nie wprowadza w dom nowej małżonki, macochy. Admet wśród zapewnień wdzięczności i miłości złożył żądane przyrzeczenie. To też uważa się poniekąd za wiarołomcę, gdy gość, Herakles oddaliwszy się na chwilę od wesołej biesiady (przyjaciel ukrył przed nim śmierć żony, by nie mącić nastroju uczty), wraca z jakąś zakwefioną niewiastą, oświadcza, że zdobył ją właśnie na jakichś igrzyskach i prosi o jej — przechowanie, aż po nią wróci. Admet czuje się do owej niewiasty dziwnie, tajemniczo przyciąganym, ale tem gorliwiej wymawia się jakby od pokusy, i tylko na ołtarzu przyjaźni i gościnności składa i tę ofiarę, by w nagrodę przekonać się, że to jego ukochana żona, żywa. Ten żart rubasznego gościa misternie przygotowuje wesołe zakończenie dramatu.

W późniejszych opracowaniach Alcesty zwrócimy uwagę tylko na znamienne odchylenia od Eurypidesa, wypływające z chęci usunięcia pewnych skrupułów etycznych i logicznych. Nowoczesny Europejczyk nie może się zgodzić na łatwość, z jaką Admet przyjmuje ofiarę żony, nie może go zostawić tylko naiwnym egoistą. Dlatego Aleksander Hardy (Alceste on la Fidélité, 1602) przedstawia ciężką chorobę Admeta, którego kochająca żona składa potajemnie ślub, że jeżeli mąż wyzdrowieje, to ona odda bogom swe życie. Jakoż Admet wyzdrowiał, ale Alcesta zachorowała śmiertelnie. Umierająca wyznała rozpaczającemu swój ślub. Admet nie chciał przyjąć ofiary, ale bogowie nie przyjęli zmiany. W dramacie Quinault'a (Alceste, 1674) dowiaduje się Admet o ślubie żony dopiero po jej śmierci. Nowością jest także wprowadzenie miłości Heraklesa do Alcestis, o której względy ubiega się także zakochany Lykomedes. Ten ją nawet porywa. Odbiera mu ją Admet z pomocą Heraklesa, ale ponosi w walce śmiertelną ranę. Teraz Alcesta poświęca swe życia dla jego ocalenia. Po umarłą gotów jest iść do podziemia Herakles, ale pod warunkiem, że ją przyprowadzi dla siebie. Admet godzi się na to. Ale gdy Herakles zobaczył miłość zmartwychwstałej do Admeta, zostawił mu swą zdobycz...

Po takiem romantycznem skomplikowaniu akcji uprościł ją znowu Włoch Raniero di Calsabigi, którego opracowanie w przeróbce francuskiej postarczyło libretta Gluckowi (1767). Tu Admet, dowiedziawszy się o ślubie żony, prowadzi z nią dłuższy spór na temat, kto bardziej zasługuje na życie, i bezwzględnie pragnie sam umrzeć, gdy śmierć sama zabiera żonę. U Alfieri'ego (Alcesta Seconda, 1798) prócz tego sporu jest jeszcze drugi, między Alcestą a Feresem, ojcem Admeta: oboje chcą umrzeć za Admeta.

Alfieri podał swą »Drugą Alcestę« za przekład znalezionej rzekomo tragedji Eurypidesa, różnej od znanej Alcesty o zakończeniu wesołem. Za »swobodny przekład« Eurypidesa ogłasza swą »Alcestę« także znany poeta wiedeński Hugo von Hofmannsthal (wyd. 1911). Owa swobodność polega nie tylko na rozprowadzeniu w bujnych i barwnych frazesach prostego dialogu tragika greckiego, nietylko na usunięciu partyj chóralnych, wciągniętych częściowo w dialog, i opuszczeniu przypadłości greckich poniekąd lokalnych, a więc niezrozumiałych dla dzisiejszego widza, ale i na nowych umotywowaniach akcji. Admet zapytuje wprawdzie rodziców i przyjaciół, czyby kto nie chciał za niego umrzeć, ale natychmiast żałuje tego pytania. Niestety już Alcesta objawiła gotowość ofiary i już bogowie ją przyjęli. Godzi się na nią Admet, nie jako

człowiek, ale jako król, przejęty swą boską misją dla uszczęśliwienia ojczyzny: Wolno jej było umrzeć za króla nad mężami, krajem i rzekami. Dano mu być tak królewskim, że wobec tego może zapomnieć o wszelkim własnym bólu. Piękne ciało młodej królowej pochowano w ziemi jako posiew przyszłej wielkości państwa. Admet Hofmannsthala uważa swe życie za konieczne dla szczęścia ludu. Myśl, że jest mordercą własnej żony, nie powstaje w nim ani na chwilę.

Jak Admeta, tak i Heraklesa podnosi poeta wiedeński do wyżyn bohaterskich. Czyni to zapomocą przedstawienia wrażenia, jakie jego zjewienie się, jego mowa wywiera na Tessalczykach. A mowa to pełna



„Zwiastowanie" Claudela na scenie krakowskiej.

Obraz ostatni.
(Pp. Socha, Modrzewski, Szymański.
Dekorację projektował F. Krassowski).

głębokich myśli: Może to, co my nazywamy śmiercią, jest rodzajem boskiego pijaństwa. Pijani winem i pijani miłością patrzą na nas tak dziwnemi oczyma, jak gdyby w jaskrawą codzienność wstępowali z ciemności pełnej cudów. A gdyby umarli mogli wrócić, toby mieli oczy jeszcze pełniejsze cudów, tak przepojone olbrzymią rozkoszą, czarnemi płomieniami i co tam jeszcze marzy się ziemi w sercu, jak diamenty, które w nocy nad miarę błyszczą światłem dnia pochłoniętem. Tak, jakakolwiek głupia, podła dziewka wróciłaby z bram śmierci w takiej postaci, w jakiej jej śni się pełna zgrozy bogini! ze złemi, słodkiemi ustami i ciemnem spojrzeniem... Tak nowoczesne, współczesne myśli przepełniają głowy niby antycznych postaci Hoffmannsthala, a ich serca płoną uczuciami, którychby Eurypides nie zrozumiał. Jeszcze bardziej oddalił się od Grecji R o b e r t P r e c h t l (Alcestis, die Tragödie vom Leben, 1917).

Jego bohaterka składa wprawdzie tradycyjny ślub ofiarowania życia za męża, ale w tej chwili staje przed nią cała powaga życia. Co dotychczas stanowiło jej radość i szczęście, wydaje jej się marnem i próżnem, a ona sama zabawką męża, jego kosztownym »kawałkiem«, jak koń czy puhar. Odkąd wie, że ma w pewnym terminie iść do grobu, nie może ani spać, ani żyć. A przecież i przedtem wiedziała. że musi umrzeć. Tak, ale nie wiedziała kiedy. Nie darmo Prometeusz zastąpił znajomość dnia śmierci — Nadzieją. Uświadomił jej to przyboczny lekarz i wtedy Alcestis wyciągnęła ręce ku urodzie życia i chciała je zatrzymać, gdy usłyszała głos Śmierci: »Alcesto, czas:« W opętańczem przerażeniu zrywa się królowa, wzywa Śmierci, by zabrała sobie — męża, który i tak już jej podpadł i nie ceni życia; by zabrała dzieci, które jeszcze nie znają jego wartości; by na całej ziemi wytępiła wszelki ślad życia, niedyś kwitnącego, lecz by jej pozwoliła żyć... Ale śmierć nie słucha jej próśb. Z śmiercią Alcesty kończy się dla nas tragedja. Cudu zmartwychwstania nie uznaiemy na scenie. Mimo to poeta prowadzi nas jeszcze do podziemia, gdzie przed Alcestą staje wybór powrotu na świat lub pozostania w grobie. Alcestis jednak zrozumiała, że nędza żywota jest większa, niż jego uroda i nie chce wracać na świat... Tak poeta, który widział całą grozę ostatniej wojny, uznał ofiarę życia za możliwą tylko dlatego, że się nie wierzy w śmierć, ale w obliczu śmierci wyśpiewał hymn życia, droższego, niż wszystko inne na świecie. Dopiero po śmierci przychodzi poznanie, że i ten najdroższy skarb jest bezwartościowy. Najlepiej się nie rodzić. Tak brzmi odpowiedź na pytanie: czy życie warte jest życia?

Jeśli poeta niemiecki z czasu ostatniej wojny doszedł do takiego pessymizmu, to poeta polski w tej samej atmosferze wyhodował w swej fantazji wonny kwiat — ofiary: za ojczyznę i za najdroższych i w połowiczności, w poronieniu ofiary dopatrzył się źródła nieszczęść ludzkich. W ramy opowieści Eurypidesowej, znanej mu tylko ze streszczenia, wstawił przedewszystkiem bohaterskie umotywowanie ofiary Alcestis i przyjęcia jej przez Admeta. Admet, to wielki, sławny bohater, jeden z tych, co z Jazonem jeździli po złote runo, z Meleagrem polowali na kaledońskiego odyńca, jeden z tych, których bogowie mają w osobnej pieczy. Czemuż więc upadł na duchu w chwili, gdy brat Alcesty Akast, mszcząc się urojonych krzywd, ruszył zbrojnie na jego siedzibę w tessalskich Fere? Czy to nie nowa sposobność do odznaczenia się? Nie, bo rzeczono, że dzień, w którym Akast, brat królowej, na miasto jego napadnie, będzie ostatnim jego dniem. Jakoż czuje już tchnienie śmierci, obronę miasta zostawia doświadczonym wodzom, a sam gotuje się w drogę do przygotowanego grobowca. W bój nie ruszy dlatego, by przez śmierć nie odbierać serca żołnierzom. Gotowość jego pochwalają kapłani. Oznajmiają oni jednak, że »gdyby ktoś z dobrej woli wziął jego los na siebie, król żyw zostanie«. Słyszeli to starcy — i milczeli; słyszeli rodzice króla i nie pomyśleli o możliwości ofiary ze swej strony. Od nich dowiedziała się o wszystkiem Alcestis i przyszła do męża z radosną ofiarą: Była dotąd szczęśliwa przez męża. Teraz on potrzebny dla obrony ojczyzny. Więc ona za niego umrze, by go cierpliwie oczekiwać w wieczności. Król broni się przed tą ofiarą, ale miłość Alcesty wymusza na nim jej przyjęcie. Królowa idzie do grobu (zabrawszy krótki miecz męża) jak do nowego ślubu. Złamany król zrywa się dopiero, gdy słyszy głosy przerażenia przed wrogiem: Obowiązek bronienia ojczyzny zwycięża.

W czasie przygotowań do wycieczki z oblężonego miasta przybywa w gościnę dawny przyjaciel Admeta, Herakles. Gościnność każe królowi zamilczeć o nieszczęściu i radować się z gościem. Ten słysząc śpiewy, sławiące jego bohaterskie czyny, wyznaje przyjacielowi, że ludzie opiewają tylko to, co widzą: siłę mięśni i przypadkowe sukcesy. Nie widzą

zaś, że to są tylko czyny cienia ludzkiego, podczas gdy sam człowiek szuka w swej wędrówce po drogach świata i życia człowieka i — Boga. Ciągłe zmiany zewnętrzne mówią mu tylko o zmianach wewnętrznych. Życie, to ciągłe wznoszenie się, a śmierć to dojrzałość, chcenie... Była chwila, że ukochana Alcesta byłaby go zatrzymała. Ale on ją wolał od-



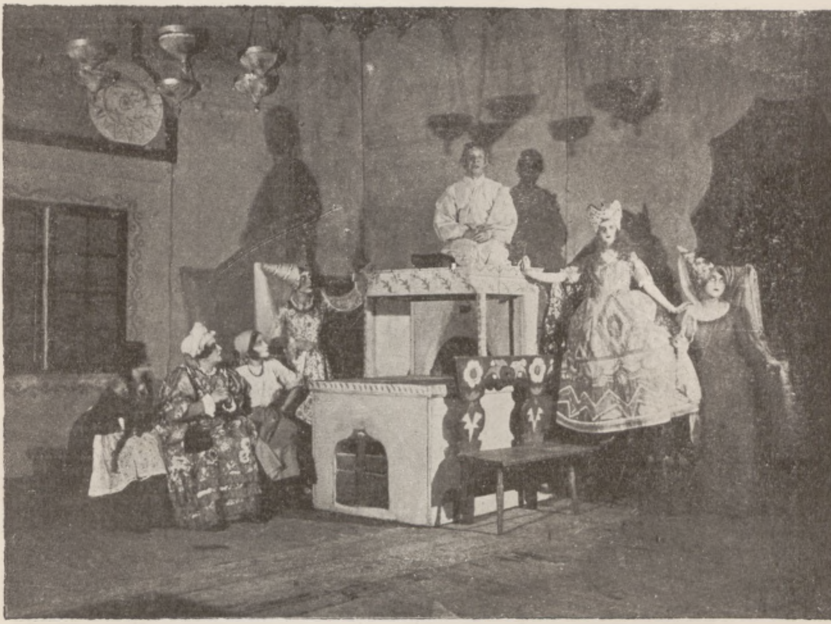
»Hidalla« Wedekinda na scenie krakowskiej

Pp. St. Mazarekówna i A. Piekarski.

stąpić przyjacielowi, jako godniejszemu, jako temu, który jej zapewni dom i szczęście rodzinne. Gdzie ona teraz? Zamiast odpowiedzi, oskarża się Admet o słabość. Wyjaśnia się to dopiero, gdy służebne przyszły z wyrzutami, że król pozwolił umrzeć żonie. Dojrzała ona do śmierci przez swoją ofiarę, zrodzoną w wielkiej miłości, głosi Herakles, i zapowiada, że wolą swoją zmoże przeznaczenie i wydrze Alcestę śmierci.

A Alcestis tymczasem w grobowcu gotowała się do spełnienia ofiary: czuła, że w miarę, jak tłumi w sobie chęć do życia, siła jej wstępuje

w Admeta. Widzi go na czele zwycięskiej wycieczki, przeżywa w wizji całą bitwę. Ale i życie dopomniało się o swe prawa. Przed oczyma Alcesty stanął bóg życia, Dionyzos, ze swym orszakiem i obudził w niej tęsknotę za urodą życia. W tej chwili (jak w owym momencie, kiedy Mojżesz opuścił ręce, dające zwycięstwo Izraelowi przeciw Amalekitom, Exod 17, 11) przeczuła klęskę Admeta. Więc znów odwróciła się od życia do mar śmierci, które przyszły do niej z Hadesu, głosząc szczęście zagrobowe. Mieczyk Admeta miał już ściąć owoc jej życia, gotowy do opadnięcia, gdy w grobowcu stanął Herakles i odnowił wspomnienia dawnej miłości — i swojej i jej. Pod ich wpływem Alcesta już miała użyć



Nowa inscenizacja »Szklanej góry«. Akt I. Projekt. F. Krassowski.

całunu śmiertelnego za prześcieradło ślubne (jak potem sławna wdowa z Efezu), gdy Herakles się przemógł i krótkiem — n i e ! przerwał scenę miłosną, a wyrwaną śmierci zabrał do męża.

Chwila słabości Alcesty odbiła się na losach Admeta: Odebrał śmiertelną ranę, wojsko jego poszło w rozsypkę, a wróg znów podstąpił pod miasto. Wodzowie myślą o układach, o poddaniu się. Wstrzymuje ich od tego Herakles, który obejmuje dowództwo i prowadzi do zwycięstwa. Teraz przed konającego Admeta przybywa Alcestis, oskarżając się jako sprawczyni klęski: Nie wytrwałam w swym czynie, uległam pokusom Dionyzosa. Ale teraz wszystko naprawię, zapewnię swoim zwycięstwo, okażę się godną ciebie. Tu Alcesta się przebija. Admet kona w poczuciu radości z połączenia się z umiłowaną, a przybywający ze zwycięstwem Herakles opuszcza dom, w którym już zagościło ukojenie, by jako wieczny gość, wieczny wędrowiec szukać chwili, w której miłujący

bóg powie mu: dość! Chór widzi w nim samym, odchodzącym w blask wstającego słońca, owego miłującego boga...

Tak z baśni greckiej wysnuł Zegadłowicz tragedję ukojenia w ofierze, tragedję miłości z wyrzeczeniem się, tragedję bohaterstwa w wiecznej tęsknocie. Prawie wszystkie »poprawki« Eurypidesa, przedsięwzięte w ciągu wieków przez nieznanych mu poetów, nasunęły mu się same, jako konieczne przystosowanie przyczynowości baśniowej do nowoczesnego sposobu myślenia. Ta próba wieków to najlepszy sprawdzian ich celowości i konieczności. Jeśli u innych prowadziły one nietylko do spragmatyzowania, lecz i do zracjonalizowania baśni, to u niego nowy pierwiastek mistyczny, reprezentowany przez Heraklesa, jako starożytnego »powsinogę beskidzkiego«, uratował baśń przed zbytniem zczłowieczeniem. »Ludzkie — arcyludzkie« utrzymało się tylko w języku, zbyt codziennym i szarym, by pomimo żywej rytmiki i dźwięcznych rymów, stanowić mógł równoważny wyraz dla wzniosłych myśli i głębokich uczuć. Może przed wydaniem książkowem autor »upoetyczni« trochę styl, a wtedy ta polska Alcesta będzie mogła zdobyć sceny zagraniczne, jako najpiękniejsza ze wszystkich córek bohaterki Eurypidesa.

WŁADYSŁAW LEOPOLD JAWORSKI:

Problemy życiowe rozwiązał Zegadłowicz przez miłość, która mu dała wiarę, πίστις δι' ἀγάπης ἐνεργουμένη. Emil Zegadłowicz kocha wieś, ziemię, wszystko, co z niej wyrasta i co w nią wrasta. Umysłowość miejska jest abstrakcyjną i dynamiczną, a symbolem jej jest pieniądz, za który można wszystko dostać. Umysłowość wiejska opiera się na konkretach, jest statyczną, a symbolem jej jest owoc, produkt, mający pewien oznaczony użytek. Wiejski umysł musi też wszystko ubierać w widzialne kształty, a najzawilszym zagadnieniom nadaje postać uchwytną. Życie miast składa się ze znaków algebraicznych, pod które podkłada się różne wartości. To też dla Zegadłowicza, poety wsi, natura jest żywą, a ludzie są jednią z naturą; »lecz wszedłszy w las, lasem się trzeba stać... tak też, gdy ktoś cię w łąki powiedzie, kwiatem winieneś wróść — tak też gdy nad rzeką przystaniesz, winieneś stać się falą.. «.

Dostojewski sprowadził Chrystusa na ziemię, ale Wielki Inkwizytor kazał mu odejść i nigdy już więcej nie wracać. W tem tkwiła tragedja Dostojewskiego. Chrystus, który wysłuchał modłów poety z Beskidu i zeszedł w góry beskidzkie, został tam w sercach beskidzkiej prostoty. W tem tkwi szczęście i pogoda Zegadłowicza; posiadł »mądrość pogody wiosennej, słonecznej, co mędrca uśmiechem jest, bronią i tarczą«. Zegadłowicz nie ma wątpliwości, w którym świecie się umieścić: w tym, w którym, jak Mereżkowski go określa, dwa razy dwa jest cztery, czy w tym innym, gdzie dwa razy dwa jest pięć; w świecie, w którym panuje »plątanina krętactwa i naciągania faktów (przyrodniczych) do tez wmówionych sobie rzekomem ułatwieniem sobie bytowania i współżycia«, czy w świecie »radości, uśmiechu, upojenia, ekstazy, miłości i wiary«.

Miasto nie zrozumie Zegadłowicza. Ale wieś, jak Polska długa i szeroka, powinna się dowiedzieć, że w Gorzeniu Górnym mieszka poeta i filozof, artysta i myśliciel. Każdy wiersz w jego twórczości ma to zasadnicze znamię, bez którego niema artysty, a które wyczuwa wrażliwość artystyczna: znamię szczerości. Dzieło Zagadłowicza przejęte jest mądrością, jakby podsłuchaną u Greków z czasów przed Sokratesem, który ich zracjonalizował i pozbawił mytów. Studentowi Zegadłowiczowi

powiedział raz, pod topolą z kapliczką Chrystusową, szklarz, jeden z powsinogów beskidzkich, patrząc na jego książki szkolne, związane rzemykiem: »Śtyry mondrości som a tych w ksiąskach nima cale, ani modlończych nima: niebo, ziemia, serce i Un — hań na topoli«. Nie zrozumiał tego wówczas młody chłopiec, ale później »stało się, mądrości onej przytopolnej nie oddałby za wszelką wiedzę, która jeno utrapieniem jest i próżnią wydmuchaną i żałością i bezmiłością — : — a tamto: miłość radosna«. I stanie się także, że ludzie — także później — zrozumieją i ocenią umysł, który pojmuje swą misję górnie: »poeta — święty — prorok — korona: Syn Boży — cztery strofy z których się pieśń globowa tworzy«.

TADEUSZ ŚWIĄTEK:

Zegadłowicz należy dziś już do »cichych w narodzie«. Wcześnie, bardzo wcześnie, w latach, kiedy dopalają się ledwo płomienie młodości, śpiewa już swoją mądrość niewiedzy, franciszkańską pieśń zbratania z żywiołem, radość uciszonego serca, które spoczęło w środowisku bytu. Mistycy widzą, a raczej czują swój absolut w negacjach, w zaprzeczeniu zjawisk; stąd milczenie jest jedynym godnym wyrazem tego, co przeżyli. Jeżeli mimo to chcą opowiadać rozkosze swego zachwycenia, ów boski moment unifikacji z Jednem i ze Wszystkiem, mowa ich nazbyt często zamienia się w bełkot, w którym słowa przedrzeźniają pojęcia, a pojęcia rzeczy. Otóż Zegadłowicz nie ma nic wspólnego z poezją »mistyczną« tego właśnie typu. Odmieniał on się w ostatnich latach kilka razy i do niepoznania. Ale od chwili, gdy odszukał najgłębszy sens swego istnienia, odrzucił wiele rzeczy, niepotrzebnie pozbieranych po drodze. I teraz jednak nie przestał być artystą, więc wrogiem bezkształtu. Weśniony w sprawy nietutejsze, nie próbuje przecież nigdy opowiadać rzeczy, które nie dają się opowiedzieć. Tamto, to jego bezimienny skarb pokornych, na straży którego czuwa jego serce. Ale to, o czem mówi, są to rzeczy zupełnie zmysłowe i dotykalne. Jego beskidzcy kompani, owi szklarze, sadownicy, druciarze, świątkarze, byli popierw powszednimi nędzarzami, zanim urośli w legendę o człowieku; ich troski i radości po ludzku się dręczyły i uśmiechały, zanim poprzemieniały się w cuda, wróżące dziwne znaki na ziemi i na niebie. Mocny pion rzeczywistości, którym stoją postaci i zdarzenia ballad, kazał się spodziewać, że ci ludzie rychło zapragną mówić i działać za siebie. Ale nikt się chyba nie domyślał, że dobyte z rozlewności liryki, rozdziane z epicznych upiększeń, staną odrazu w pierwszym dramacie Zegadłowicza, w »Lampce oliwnej« w tak mocnym skrócie tragicznym, okażą tyle dojrzałej dynamiki działania. Tworzywo tej sztuki jest doskonale prawdziwe, prawie naturalistyczne. Lecz i teraz nie takie są życzenia poety; widno to, że pragnie, aby z powszednimi tymi ludźmi i zdarzeniami siało się tak, jak się działo w balladach:

aby przerosły same siebie i zamieniły się w inszość, aby fabularność i gwarowość nie zasłoniły perspektyw, co uciekają we wieczność, a w wersetach, któremi intonuje akty, aby ozwał się jego własny głos, który »ku wspomaganiu chce mówić, ku wspieraniu komunijnemu, ku łamaniu się serc we wilję — u dnia, którego nie zna, bram«... Jakże się godzą te życzenia z realną prawdą jego sztuki?

Zaświat mówi w tragedji Zegadłowicza nastrojowe i melodyjne wiersze, pozuje się hieratycznie i błogosławi, ale w chwili zbrodni nasłuchuje jeno, jak charczy ojciec, duszony przez córkę, a potem ucieka. W chałupie zbrodnie, zostawione sobie, karzą się własnym swym płomieniem, ogniowym ślubem namiętności, więc znowuż własną, przyrodzoną, biologiczną koniecznością. Życie pozostaje do końca królestwem grzechu i zostawione jest na łup samozatraty. Ale ta końcowa ekspiacja brzmi jakgdyby w ostatniej chwili przynaglony sumieniem poety. Wypadki te, zostawione samym sobie, prą przecież dość wyraźnie w zwycięstwo zła i trjumf silniejszych. Wszystko zatem układa się jak najlepiej, aby zgodnie z porządkiem rzeczy zapewnić rację mocniejszemu. Jeżeli w końcu dzieje się inaczej, nie naturalny to bieg wypadków, ale skutek osobistej interwencji poety. Bo nie interwencji opiekuńczych świątków. Te zaraz po zbrodni schroniły się w bezpieczne miejsce. I zaprawdę bogobojny poeta miałby prawo pożegnać je tym napoły bluźnierczym dwuwierszem swych ballad: »bo każdy świątek obrąb stróżstwa swego krzepi, by dobrym było dobrze, a złym jeszcze lepiej«.

Myślę, że tu tkwią istne źródła tragicznych przeżyć Zegadłowicza. Źródła utajone, bo z pozoru jest to przecież pieśniarz, doskonale pogodzony ze sobą i z życiem. Jeszcze niedawno dziwił się sam sobie: »czyliż myślałem kiedy, że się zatracę w świecie, jak te chmury modrate w modratym firmamencie? że się tak stopię z niebem i że tak w ziemię wrosnę, że wszystkie deszczate pory w wieczną spogodzę wiosnę?« A jednak wystarczyło, aby się zetknął ze sceną tragiczną, a oto wszystkie zamilczane sprzeczności tego serca zdradziły się z nieprzeczuwaną potęgą wyrazu, znalazły dykcję niemylnie treściwą i ustawiły naprzeciw siebie figury, niedające się pojednać, skłócone na śmierć, żywe, praw swych do życia broniące działaniem drapieżnie konsekwentnem. Ostra rysa rozdzieliła dwa światy tej tragedji: świat świątków i chłopskich zbrodniarzy, świat łaski i grzechu, wolności i przeznaczenia. Ze sztuki skróś realistycznej, powstał symbol głębokiej sprzeczności, którą męczy się każde serce ludzkie, łaknące wierzenia. Bo jeśli kto już uznał żelazne prawo naturalnego doboru za alfę i omegę bytu, niechże się więc wyrzeknie innej skali oceny i wplecie się z rezygnacją w iksjonowe koło konieczności. Ale poeta nie chce zrezygnować; zna inne war-

tości, zna inny, wyższy porządek bezprzyczyny; stawia go tuż ponad czy pobok dziedziny życia. Ale odmawia mu egzekutywy. Odchyla się zaraz u wstępu nierozwiązalna antynomja, która czyha na wszelkie serce, które wierzy; a pokorny poeta kłoni przed nią głowę, spragnioną harmonji, i szepce swoje tragiczne: nie wiem.

TADEUSZ SZANTROCH:

»Noc św. Jana Ewangelisty« jest dramatem rozdwojenia duszy chcącej wierzyć, uznającej potrzebę wiary, gdy druga duszy tej, mefistofeliczno-spekulatywna połowa przez własną egzegezę początkowych słów ewangelji stwierdza, że twórczą mocą »słowa« (logos) może i potrafi stworzyć fikcję Boga, ukazuje teatralną komedję wiary i oświetla nią złowieszczo dno tragedji subjektywnej Grzegorza i objektywnej ogólnoludzkiej. I tak będzie po dzieci i wnuki, jak to przewiduje poeta w sferze pogrobowej, i każde serce wielkie miłością, która i zło i brzydotę objąć zechce, stanie zawsze na tej rozpaczliwej krawędzi, i tragedją Grzegorza zawsze się wtedy powtórzy.

Głos dzwonu na końcu misterjum oznajmia: »Zaprawdę Wam powiadam: ktobykolwiek nie przyjął królestwa Bożego jako dzieciątko, nie wnidzie do niego«. Wiara musi być zawsze wiarą dzieciątka i dla takiej tylko wiary otwarte jest królestwo Boże. Ma ona swą własną sferę, chemicznie w psychicznym składzie swoistą, nie łączącą się z żadną inną sferą poznania. Zbawienie, ocalenie jedności duchowej ona tylko dać może. Ale objektywnie będzie to i tak tragedją dla każdego, kto z wiary swej zechce sobie zdać sprawę. Więc Mefisto nasuwa Grzegorzowi obraz stolicy, roztańczonego jarmarku, ukazuje wciąż żywe, stare przywary narodu (»ceber polskich błot»), zaznacza stosunek swój do wielkich w narodzie i w ludzkości, i ażeby ostatecznie przekonać go o mrzonce odrodzenia, miłości i tym podobnych wmówień, mocą jego własną wyczarowuje mu, mocą poety pokazuje mu, sięgnąwszy z cynizmem do rekwizytorni, teatralność tego zjawiska, na którem opiera się w życiu wiara: moc twórczą słowa żywego.

W tym momencie Mefisto przybiera postać sobowtóra Grzegorza. Na scenie znajdują się teraz dwaj Grzegorze. Wchodzą kolędnicy. Oni widzą tylko jednego Grzegorza. Chcą zagrać zwykłe jasełka szopkowe. Grzegorz-Mefisto, budząc w nich pewne przypomnienia legendy chrystusowej, sugestywną mocą słowa wmawia w nich, że to oni właśnie sami są pierwszymi apostołami, każe im wyjść na wielki gościniec życia i głosić nowe przyjście Syna Dawidowego. Rozdaje pomiędzy kolędników role apostołów i wysyła ich w świat, by grali »wskrzeszoną komedję«. Przemieniają się tedy w »przypomniane postacie apostołów (jakoby ożyły drzeworyty z biblji Leopolity)» i wychodzą w świat. Daremnie próbuje Grzegorz, poczuwszy się winnym w stworzeniu fikcji Boga, daremnie chce cofnąć kolędników-apostołów z ich drogi. Wybiega za niemi, ale słychać tylko jego krzyk »ze śnieżnej dali, z otchłani nocy, z tragedji człowieczej«.

Po latach, w sferze pogrobowej, »wędrowcy« (»czyżbyto przyjaciele Grzegorza? czy potomkowie ich — synowie — wnuki?«) zbłądziwszy w Beskidzie, natrafiają na to samo miejsce, odnajdują ślady niedawnego pobytu jego w tych murach i przypominają sobie opowiadania, że uciekł stąd wystraszony, czy obłąkany. Grzegorza niema już w tej sferze. Jest

tylko otchłań nocy, po której błądzą wędrowcy, jest tragedja człowiecza, objektywna, nad którą z pierwszemi brzaskami rozbudzonych zórz świtania rozbrzmiewa głos dzwonu:

> »Dopuście dziateczkom przychodzić do mnie
> a nie zabraniajcie im: albowiem ich jest
> królestwo Boże. Zaprawdę Wam powiadam:
> ktobykolwiek nie przyjął królestwa Bożego
> jako dzieciątko, nie wnijdzie do niego«

Tak kończy się misterjum.

»Noc św. Jana Ewangelisty«, misterjum balladowe, jest dramatem lirycznym. Zawiera osobiste perypetje duchowe poety, dramatyzujące się doraźnie z postępem akcji. Dramatyzuje się także komnata i w pewnym momencie występuje jako dramatis persona. Akcja rozgrywa się bowiem w Beskidzie w dawnym zborze arjańskim. Arjanie ci, najbardziej zdealistyczni z polskich różnowierców, przebijali kiedyś myślą i sercem te same zagadnienia i duch ich żyje jeszcze w tych murach, w osiedlu Zegadłowicza, Gorzeniu Górnym czy w Czartaku, gdzie dziś poeta, jak dawni murów tych bogomodlcy, mocuje się sam na sam z zagadnieniem wiary.

EDWARD KOZIKOWSKI:

Nie przypadek to skłonił Emila Zegadłowicza do powierzenia mandatu reprezentowania poezji w »Nawiedzonych«, ludowi. W przedmowie do »Powsinogów beskidzkich« stwierdza poeta, że »chłop dzięki bezpośredniej »choć nieświadomej komunji z przyrodą jest dziś jedynym reprezentantem historji rodzaju człowieczego«, a »Beskid z nieograniczonem pięknem przyrody, legend, odrębności etnicznej mieszkańców, ich realizmem i mistyzmem (społecznym i religijnym) stał się krainą wybraną poezji«. Chór powsinogów, otwierający i zamykający właściwy tok akcji dramatycznej w »Nawiedzonych«, niczem misterna klamra księgę rodzaju ludzkiego, odzwierciadla legendę ludu beskidzkiego. Oni, powsinogi, są właściwemi dramatis personae tego misterjum balladowego, na nich bowiem spoczywa misja rozniecania poezji w olbrzymie ognisko, na którego tle rośnie i nabiera mocnych konturów postać Wojtka. Od pierwszych słów chóru: »nic nom nie trza ino zawidzenio tej pewności, że kajś coś sie zmienio«, wiemy już że lud reprezentować będzie świat poezji, budowany wysiłkiem całych pokoleń, dla których wierzenia i przywidzenia stały się naturalnym wyrazem tęsknoty człowieka za wiecznością. Ten stosunek człowieka-mikrokosmosu do wszechświata-wieczności nigdzie może nie znalazł piękniejszego wyrazu, jak w chórze powsinogów beskidzkich. I ów druciarz, drutujący garnkom dusze, i kamieniotłuk, prostujący wyboiska, i szklarz, wprawiający szyby, które się »słońcem śmieją — dyscem płacą — bo to w wszyśkim wies jes dusa«, są jeno wyrazicielami marzeń poety, który w jakiejś cudownej godzinie dojrzał własną tęsknotę w sercach ludzi maluczkich. Może w tem uwielbieniu dla świątków przydrożnych, któremi obarczone są wszystkie niemal lipy beskidzkie, drzemie jakieś niewygasłe palenisko bałwochwalstwa, ale — jak mówi jedna z bab — gdy »od dziada pradziada tak sie ta na nie patrzy — to i dusa rada«, bo »one ta i skumane z nasą biedą wsiową, to ta i rozumieją westchnienie i słowo nase proste«. I dlatego nie pomogą słowa groźby księdza, który jako człowiek trzeźwy, wyzwolony od poezji, oburza się na »takie bzdury — dziś w dwudziestym wieku«. Lud wierzy więcej Wojtkowi, choć to niby pomyleniec, ale przecie »swok«, jeśli idzie o współmierność wiary i miłości. Bo to »coś miarkuje z tego bedzie«, nie zaprzecom — nik nie przecy panieświęty — dziwa są —

pzekonałek sie ta som«. I wierze tej staje się zadość, bo wymodlony jasnowidzeniem Wojtka i powsinogów, Chrystus staje na progu weselnej izby, dokumentując walne zwycięstwo poezji nad rzeczywistością.

FRANCISZEK SIEDLECKI:

... Na wyższym szczeblu drabiny jakubowej duchów ludzkich stoi Fela, bohaterka dramatu »Głaz graniczny«. Opanowała już żary swego ciała, da je w nagrodę temu, co się wzniesie, co się wzbije tam, gdzie jej pragnienia sięgaja, da je w nagrodę rycerzowi, walczącemu dla jej idei.

Duma prometejska, duma smutnego Lucifera rozpala w Feli duszę; gorze cała jak Joanna Orleańska, lecz strącona z nieba w grzech, chce budzić wkoło siebie rycerzy, w dusze ich wlać heroizm — pragnienie królestwa niebieskiego tu na ziemi. A wkoło niej kto? Cygan - Roman — i jego banda złodziejaszków koniokradów. W »Lampce oliwnej« świątki byli milczącymi świadkami wypadków, zstępowali jak cienie z obrazów i cicho żyli obok ludzi, świadomi ich zamierzeń. W »Głazie granicznym« świątków niema, lecz są rozmodlone zaśpiewem kompanij odpustowych dusze chłopskie i z daleka prześwietlony cudowny obraz Matki Boskiej, pod którego miłosnem spojrzeniem opuszcza zły duch Opętaną. Fela i Opętana mierzą się z sobą na duchową siłę, zrazu siostrzyce, jednemu służące Bogu, a potem dwa na dwu krańcach biegunowe duchy. Fela »letsza od powietrza, z wiatrem poleci i w ślepia ogniem zaświeci«, aż pojmą, co ona wie o królestwie bożem na ziemi. Lecz jej mowa nie przekonuje gromady, zapatrzonej w uzdrowioną opętaną: uzdrowiona odpowie Feli: »do nas wrócisz, jak się w sobie odkupisz, jak się przetopisz łaską, jaże spłoniesz ofiarą«.

Łaska, ofiara, oto nowe pierwiastki życia w dramacie. Poczynają one działać we Feli, kiedy Roman zabija swą żonę a siostrę Feli, Rózię; następuje wtedy jej przemiana wewnętrzna, poczynająca się od zaniepokojenia. Romana wysyła w świat, niech idzie i głosi to, co od niej słyszał, niech sieje ziarno, co je »kiesik nazbierał na grodzisku, pod granicznym głazem«, a ona zostaje, na siebie bierze winę zabójstwa swej siostry i oddaje się sprawiedliwości.



L. Misky. Czartak, zbór poetów w Beskidzie.

Wedle goethowskiej teorji barw na granicy światła i cienia powstają kolory. Na granicy zmagania się dobrego ze złem, przy głazie granicznym, przy progu norwidowskim, powstaje z wnętrza ziemi i z blasków księżyca mit o królestwie bożem na ziemi. Cyganie bracia roznoszą go po świecie, czarnowłosi, o ciemnych oczach potomkowie Celtów czy Arjów, wędrujący z Indyj do swej pierwszej ojczyzny, niosą z sobą dwadzieścia dwa znaki Torsta, zawierające Tajemnice Stworzenia i bytu. Zasłuchała się Fela w ich opowiadaniu, chwaliła ich bogów w słońcu i »śrybrze miesiąca«, zna różnice swego boga, wracającego ślakiem zmarłych dróg, Boga w domie murowanym. Lecz oto usłyszała o łasce i o ofierze. Czyżby zmarły Bóg żądał od niej ofiary? Jednak usłuchała słów uzdrowionej opętanej i przyjęła na siebie winę, ofiarowała się za winy drugich. Może to początek łaski i odkupienia za spełnienie ofiary.

Poprzez postacie przez poetę w teatrum ożywione widzimy na krańcach wszechświatowych horyzontów zmagające się z sobą moce; moc i siłę światłości strąconych, przepięknych w swoich smutnych blaskach z roztęsknionemi oczami o bladym połysku niebiańskich wspomnień, i moc wszystko obejmującej miłości. Walczą one w duszy dzisiejszego człowieka, walczą w łonie narodów, walczą w całej ludzkości. Potęga geniuszu poetyckiego nadaje im żywy kształt piękna, powstaje dramat, gdzie żywe postacie dramatu o ludzkich kształtach w istocie swej są znakami mocy kosmicznych. Poza sztuką, na świecie, w rzeczywistości poznać je może ten, co wchodzi na ciężką drogę doświadczeń mistycznych.

JERZY HULEWICZ:

PO PREMJERZE „ARUNY".

»Lasst uns doch aufrichtig sein, wir haben kein Theater, so wenig wir einen Gott haben; dazu gehört Gemeinsamkeit«.

R. M. Rilke.

Gorzka uwaga wielkiego poety i myśliciela nie powinna ujść uwagi nawet największego optymisty na temat rozwoju sztuki teatralnej »Nie mamy teatru, jak niemniej nie mamy Boga: ku temu trzeba wspólnoty«.

Istotnie! Bóg — Religja — Człowiek. A zasię: Sztuka — Teatr — Człowiek. Wysoko — widzimy – postawił Rilke istotę teatru; jest to zrozumiałe. Poezja żywego słowa, to doraźny i nieodwołalny wyraz uwielbienia najwyższego pierwiastka w człowieku. Uwielbienie Boga i Człowieka!

Teatr — Świątynia.

Takiego teatru chce ten, który swą poezją oczarował najdalej idące tęsknoty człowieka współczesnego.

Wnętrzną istotą teatru jest wspólnota. We wzajemnem oddziaływaniu trzech czynników tkwi możność wyjawienia i wchłaniania wewnętrznych przeżyć. Trzy siły muszą działać równocześnie, aby dzieło teatru było pełne: autor, aktor i widz.

Wszystkie z tych sił działających w dramacie muszą współtworzyć, a autor wybitny przymusza w wielkim stopniu aktora do współtwórczości, wybitny zaś, twórczy aktor przymusza do współtwórczości widza.

Wielcy dramaturdzy mistrzami są w tem, że karzą zarówno aktorowi jak widzowi wiedzieć i przeczuwać więcej, niż wie lub przeczuwa bohater dramatu.

Wielcy aktorzy zaś zdołają skupić w sobie takieześrodkowanie zamierzeń dramaturga i odczucia widzów, że siłą swej inwencji zmuszają poniekąd do porozumienia poety ze światem i wszelką możliwą dysharmouję między temi sprzecznemi istotami sobą wypierają.

Widzowie wreszcie, których dusze wrażliwe są na tony głębokie i wyższe chcenia twórcze, posiadają zmysły tak nastawione na usługi duchowych tęsknot, że nawet najsubtelniejsze dotknięcie się aktora palcem struny nastawionej przez poetę — oddźwięk tenżesam wywołuje w ich wrażliwości, który był utajony w duszy poety w chwili tworzenia. Oto wspólnota niezbędna w teatrze — tażsama, która być musi w wnętrzach człowieczych w stosunku do Boga.

Teatr osiadł na mieliźnie zmaterjalizowanego, czy zracjonalizowanego szekspiryzmu. Nic w tem dziwnego. Świat we wszystkich dziedzinach oddał się niepodzielnie opasłemu realizmowi, otrząsając się z narzuconych mu przez wielkich twórców pierwiastków duchowej rzeczywistości, zjawionej czy to w formie romantyzmu, czy (ostatecznie) symbolizmu. Miłe duchowe dreszczyki, łechcące tu i ówdzie zawstydzenia zmysłowe, mają niekiedy dać przypomnienie rzekomego wzruszenia wnętrznego — ot, »kwandrans duszy« przy czarnej kawie po dobrym obiedzie.

W tymże kierunku zepchnięto posłannictwo teatru.

Teatr naturalistyczny doprowadzono też niemal do doskonałości, taksamo, jak materjalistyczny światopogląd fizycznej siły i pieniądza doprowadzono ad absurdum, czego wyrazem współczesna polityka i zanik idealizmu we wszystkich społeczeństwach

Teatr naturalistyczny w swej skończonej formie dał światu Stanisławskij i dał Reinhard. Wśród szalejącego w życiu i sztuce naturalizmu i realistycznych dążeń, zjawiły się próby odprężenia tej jednostronności, a prób tych kamieniem wegielnym nadewszystko Wyspiański. Lecz parcie naturalizmu zbyt było silne, aby je zdołał skruszyć nawet genjusz Wyspiańskiego

Jeśli bacznie śledzimy subtelne drgnienia wyzwoleńcze dramaturgów doby dzisiejszej i nielicznych przedstawicieli teatru, to nie możemy nie wyczuć tej zjawionej w ich świadomości nagiej prawdy, że teatr ten zbankrutował.

Bankructwo zaś jego jest istotnie tragiczne dla tego, że dotyczy wszystkich trzech sił, które tworzą teatr: twórcę, odtwórcę i widza.

Licytacja konkursowa (przymusowa!) odbywa się już oddawna a dokonuje się w przyspieszonem tempie od chwili przedarcia jedynego może jeszcze weksla, żyrowanego przez Wyspiańskiego, gdy zaprodukowano w warszawskim Teatrze Polskim »Wesele« w interpretacji Boy'a. Licytacyjne rupiecie porozrzucane; każdy ma do nich przystęp, a komornik w liberji »Departamentu sztuki i kultury« jest pobłażliwy i drzemiący. To też nic dziwnego, że na tych rumowiskach rozhasała się muza podkasana, no i muza wyrobu krajowego (ta narodowa!).

Przykry czad, szary tuman leniwego dymu... A tu i ówdzie jasne błyski, tu i ówdzie przezierający promień. To »Papierowy Kochanek«, to »Przechodzeń«, albo znów »Miłosierdzia« zjawy niektóre; czy »Lampka Oliwna« lub »Wodna kurka«, czy »Śmierć na gruszy«... a silniejsze światła bijące z oddali: »Zwiastowanie«, »Sześć postaci«, lub »To co najważniejsze«.

Są! są rozbłyski i jeno rozprószyć ten czad, rozpędzić na cztery wiatry dym szary a gęsty, a ujrzymy jasne słońce znów w pełnej jego sile...

Tak! to marzenie! jakże jednak trudne do urzeczywistnienia!

Aby te życzenia pobożne ziścić się mogły, trzeba zupełnej przebudowy wszystkich trzech czynników stwarzających teatr. Nie, nawet to nie starczy. Przedtem trzeba uczynić miejsca, trzeba Polskę przewietrzyć, trzeba dla nowej, żywej sztuki stworzyć przyjazną atmosferę. Trzeba wyżenąć z teatrów naszych tandetę, z tłumu zamiłowanie do niej, z piór scenopisów jej możliwość. Tandetę zepchnąć do suteryn, t. j. do podrzędnych teatrzyków. Trzeba każdemu gmachowi teatralnemu dać jego fizjognomję, aby publiczność wiedziała, co znaleźć może w tym, a co w innym gmachu teatralnym. Dotychczasowe mieszanie wszystkich sztuk na jednej scenie (od najgłębszych dramatów do najbezsensowniejszych fars) — nie jest dopuszczalne. To jest wprowadzanie cyrku w podwoje świątyni.



Jerzy Hulewicz.

W słowach tych niema zarzutu do kierownictw naszych teatrów. Wiadomo bowiem, teatr nie tylko Słowem Bożem żyje, ale też pieniądzem. Pieniądz ten daje publiczność. Wiadomo, że gdyby powyższe postulaty wprowadzono radykalnie w czyn, teatry nasze trzebaby zamknąć. I tu trzeba nam zerknąć w oczko publiczności. Czy stanąć w bezradności i opuścić ręce? czy potępić? Nie! bynajmniej. W publiczności żyje więcej wzniosłych pierwiastków, więcej wrażliwości na piękno i więcej tęsknoty do życia duchowego, niż na jej twarzy się maluje.

Mimo to sztuka »nowa« z trudem wywalcza sobie gościnę w teatrze (zwłaszcza w Polsce!). Gdy trąci jakąś ideologją, która nie jest powtórzeniem formuł utartych, ściąga łatwo na się gniew cenzora; gdy temat jej jest nieco poważniejszy od »Wesela Fonsia«, grozi deficyt kasy. A choć sztuka taka przezwycięży te wszystkie zapory i wreszcie stanie oko w oko z aktorem — jakże trudne wzajemne rozkochanie się w sobie!

Ach! rozkochanie, to jeszcze może nie tak trudne, ale utrzymanie harmonji i zgody bywa często bardzo wątpliwe, gdy np. utwór błaga o skupioną prostotę słowa i giestu, tę która potrzebna, by zewnętrznością nie był przytłoczony wyraz wnętrzny, a błagania tego aktor nie słyszy, nie czuje jeno, woli swój przyuczony patos dla rzekomego podkreślenia ważności mówionego słowa. A przecież słowo cicho rzeczone większą zda się mieć wagę, aniżeli wykrzyknięte — prawda?

Bez nowych, twórczych dramatów nie może się dokonać odrodzenie teatru. Zrozumiano to w wielu już społeczeństwach zagranicznych, zrozumiały nieliczne tylko jednostki w Polsce. To też o ile w dzie-

dzinie teatru w innych krajach poczyniono już wiele nowych doświadczeń, przygotowujących może bardzo daleko idący przewrót, my nieboraki ukosem i z niedowierzaniem patrzymy na nieliczne próby nowotarskie, które zamierzają wyzwolić teatr z wyłączności tradycyjnych kategoryj i z bezwzględności sztuk, oddanych na usługi zmysłom.

I tu rzecz znamienna (u nas bardzo naturalna): im bardziej oddala się autor od służebności zmysłom, im bardziej szuka rozwiązań plob:emów duchowych, z tem silniejszą spotyka się opozycją. Na palcach wyliczyć można te dyrekcje teatrów naszych, które poszukują takich dramatów, a jeśli teatr który pokusi się o taką sztukę, już też i cenzor pobrzękuje zardzewiałym swym łańcuchem i kajdany zarzuca na utwór, a na scenę nie puszcza.

A to dzieje się tylko jeszcze w Polsce, jeżeli kraj ten zaliczyć mamy w poczet krajów o kulturze zachodniej.

Szczycimy się wobec świata tolerancją (tak, ale tolerancją Zygmunta Augusta!) a wprowadzamy do Rzeczypospolitej średniowiecze (może dla wyrównania?) Wprawdzie tolerancja jest stosowana do sceny polskiej, ale o tyle tylko, o ile chodzi o dopuszczenie pornografji w możliwie głupiej i grubiańskiej formie, ale czy można mówić o wolności przekonań, o wolności twórczych i artystycznych zamierzeń, skoro nad sztuką polską sterczy taki pan z cenzury i uzbrojony w prawowierne zaborców przepisy, kreśli sobie dowolnie po rękopisach autorów, tak jakby wogóle rękopisy te i ich ducha czytać umiał?

Jeśli zdarzy się, że utwór dramatyczny, sprzeczny z nakazaną formułą ideologiczną, a dający wyraz poszukiwań nowych dróg, jakoś szczęśliwie lub nieszczęśliwie przebywszy krucjatę cenzury, dostanie się ostatecznie na scenę, to i wtedy mnogo jeszcze przeciwności sroży się, aby sztukę położyć. Jakże trudne jest wtedy wewnętrzne perozumienie aktora z bohaterem dramatu; o ile trudniejsze zrozumienie go i odczucie przez audytorjum!

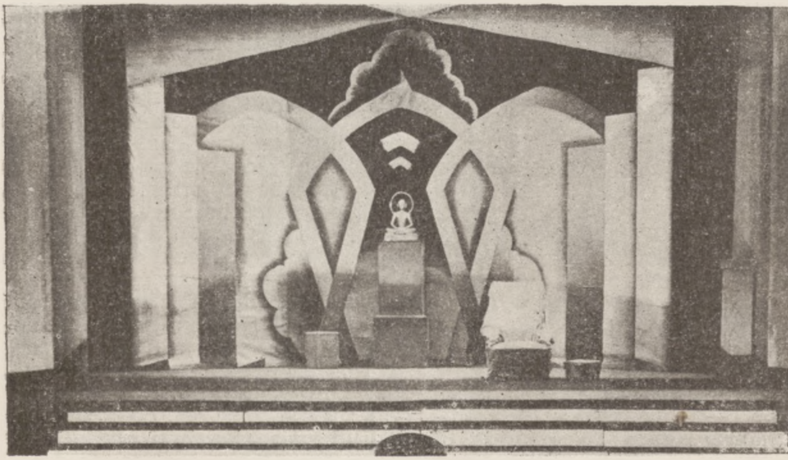
Jeżeli to tak trudne wszędzie i zawsze, cóż mówić o środowisku polskiem, gdzie to dość jest gazet (jedynej stałej lektury szerszej naszej publiczności), aby obrzydzać czytelnikowi wszelkie »obce nowinki« (te masońskie!). Zagraniczna prasa codzienna próbuje podać publiczności objaśnienia nowych twórczych tesknot i zamierzeń i dlatego liczba rozumiejących myśl nową i formę nową rośnie wśród społeczeństw. U nas inaczej, wręcz przeciwnie; dlatego to myśl nowa i forma nowa z takim trudem i wbrew zrozumieniu rozwijać się musi.

Tak samo bowiem, jak naród polski celuje w zdolności umniejszania tych największych z pośród siebie, wodzów narodu, wodzów myśli i idei, wodzów czynu, tak samo celuje w ciągłem, upartem kurczeniu swojej kultury. Przyczynę złego upatruję w ciągłej gonitwie za aktualnością, a wielcy wodzowie narodu zwróconą mają myśl w tajemnice przyszłości, dlatego aktualność pojąć ich i odczuć nie może. A znów wielki dramat, szukający nowych dróg i nowe światła widzący, istotą swą tak jest od aktualności odwrócony, że nie może być zrozumiany przez ludzi dnia.

— Godząc się na wystawienie »Aruny« na pierwszy ogień, zdawałem sobie dobrze sprawę z tego, że z wszystkich moich utworów właśnie »Aruna« najmniej może znaleść zrozumienia u dzisiejszej publiczności, jako, że najbardziej oddalona jest od spraw codziennego dnia a zawarte w niej momenty ideologiczne dla przeważnej części widzów muszą być obce i nieznane. To też w projekcie było wystawienie wpierw »Kaina«. Powstały jednak pewne techniczne trudności w wykonaniu aktu III., dlatego »Kain« został odłożony przez Dyrekcję teatru na później, a miejsce jego zająć miał dramat »Joachim Achim«. Ujrzenie tego dramatu na

scenie było mojem gorącem pragnieniem ze względu na walory sceniczne, których częściowo brak »Arunie«, a więc żywe tempo akcji przy znacznem napięciu dramatycznego konfliktu. Wszelako na przeszkodzie stanęła cenzura krakowska, która przez 11 miesięcy nie zdążyła ocenić prawomyślności alchemika, zamordowanego przez św. Inkwizycję. Do dnia dzisiejszego teatr krakowski czeka orzeczenia cenzury. W tych okolicznościach przyszła kolej na »Arunę«.

— — Jak zaznaczyłem na wstępie, dobrze zdawałem sobie sprawę z trudności i nieporozumień, które zwalczyć będzie musiała delikatna i od dnia codziennego oderwana dusza »Aruny«, jako też innych postaci dramatu, który dzieje się »w zgasłych źrenicach widzących oczu«. Że trudne jest porozumienie patrzącego cenzora z widzącą »Aruną«, to jasne. Ale choćbyśmy najpobłażliwiej oceniali intellekt cenzury, która zezwala n. p. na rozgrywanie publiczne scen miłosnych w łóżku,



»Aruna« na scenie krakowskiej. Dekoracja aktu I. Proj. F. Krassowski.

ale zakazuje umieszczenia na scenie krucyfiksu i wykreśla zdania z Ewangelji św. Jana (w brzmieniu aprobowanem przez kościół katolicki), to jednak niepodobna pojąć skreśleń innych, na które pozwoliła sobie cenzura odnośnie do »Aruny«.

Oto przykład: W akcie II. pyta się dozorca domu obłąkanych profesora, mówiąc o posągu Buddhy:

»... a co to jest... kto to — ta figura złota, siedząca okrakiem?«.

Profesor objaśnia: »To ten, który przed Chrystusem był największy duch na ziemi«. Cenzura, okazawszy się względniejszą w stosunku do Boga, powykreślała w całym dramacie wszystko (nawet poszczególne słówka), co tylko odnosiło się do Chrystusa. Ta też i w tem zdaniu wykreśliła słowa »przed Chrystusem«. Słuchacze więc usłyszeli ze sceny: »To ten, który był największy duch na ziemi«. Lekkie syknięcie w audytorjum i ja przywtórzyłem, wyrażając moje niezadowolenie z takiego twierdzenia cenzury; ja bowiem twierdzę co innego, ale cenzura każe wierzyć, że największym duchem na ziemi był dotąd Buddha.

— Czy nie należało wobec takiego okaleczenia sztuki wycofać »Arunę«? Być może, ale było już za późno, cenzura dała swą decyzję dopiero w dniu premjery.

— »Kain« miał więcej szczęścia, już od dwóch lat jest scenzurowany bez żadnych skreśleń. Teatr im. Słowackiego nosi się z zamiarem wystawienia tego dramatu, który rzeczywiście potrzebuje dłuższego przygotowania technicznego ze względu na wprowadzenie doń całkiem nowych zjawisk teatralnych. To też za »Kaina« mogę wziąć za siebie jako autor pełną odpowiedzialność, co do »Aruny« to muszę podzielić się odpowiedzialnością z cenzurą.

— — Świadom jestem, że wszelkie wysiłki twórcze i poszukiwania w kierunku odnowienia teatru i ożywienia go a wydobycia z zbankrutowanych i przeżytych kategoryj, w Polsce natrafiają i natrafiać będą długo na większe trudności, niż w innych społeczeństwach, bo nasze społeczeństwo nie przezwyciężyło jeszcze pojęć, które w innych dawno już przestały być problemami.

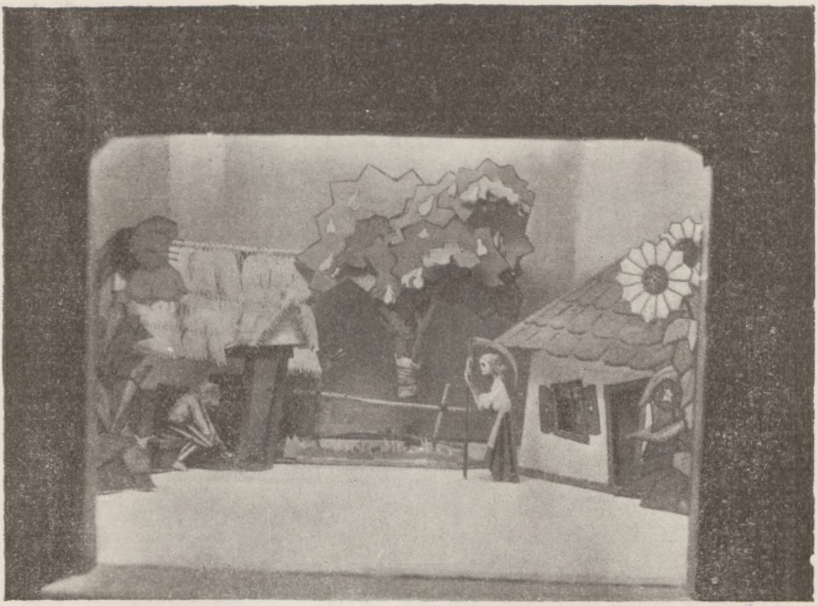
U nas niema swobody twórczej, niema swobody słowa, choćby ono szło w kierunku najpoważniejszym i w najpoważniejszej było głoszone formie. U nas obowiązuje uległość wobec przykazanego sposobu myślenia lub niemyślenia, albo kompromis. Ja zaś sztuki kompromisu nie posiadłem.

— — — Wystawienie »Aruny« miało dla mnie wielkie znaczenie pod względem technicznym. Po raz pierwszy mogłem zetknąć się z możliwościami i niemożliwościami sceny. Mogłem zaobserwować wyraźniej najróżniejsze k o n i e c z n o ś c i pisanego dramatu, aby m o ż l i w o ś c i o m teatru stało się zadość. Za danie mi tej sposobności szczerze też jestem wdzięczny Dyrekcji i reżyserji Teatru im. Słowackiego.

Przekonałem się niemniej, że nawet w warunkach obecnych są większe możliwości teatralne, niż te które w teatrach naszych widujemy i wierzę, że przy niekrępowanej pracy wspólnej dramaturgów z teatrem w niedługim czasie pchnąć będzie można rozwój sztuki dramatycznej choć o jeden krok naprzód; a to jest konieczne, jeżeli teatr nasz niema zemrzeć, lub być zepchniętym do roli dawania tylko rozrywki znudzonemu życiem widzowi.

— Moją własną twórczość dramatyczną zaliczam do rzędu tych usiłowań, które u nas dążą do przywrócenia właściwej wielkiej roli teatru w narodowej kulturze, co stać się może tylko i wyłącznie drogą przewartościowania wartości dotychczasowych tak w kierunku idei jak formy.

Że w drodze tych zamierzeń piętrzyć się będą straszliwe trudności, tego dowodem objawy dziś już spotykane, gdy te nowe problemy się wyłaniają w tak łagodnej jeszcze i niewinnej formie. Żeby jednak trudności te mogły stawiać do czasu skutecznie czoło nowym twórczym zamierzeniom, na to mamy przecież dostatecznie zakorzenioną manjerę teatralną, na to mamy dyrekcje teatrów, idące po linji najmniejszego oporu, na to mamy naszą »krytykę«, cenzurę — no i nawyknienia publiczności. Wszystkie te potęgi nie lubią przewrotów, a najmniej przewrotów twórczych.



»Śmierć na gruszy« na scenie krakowskiej.

Obraz IV. Projekt. Wit. Wandurski.

WITOLD WANDURSKI:

JESZCZE O „ŚMIERCI NA GRUSZY".

Dowodzić z pasją rzeczy oczywistych? Walczyć z głupstwem udrapowanem w togę Katona? — Bronić się przed zarzutem niepopełnionych zbrodni? — Nie będę niczego dowodził. Nie będę się bronił przed paszkwilantami. Autor sobie popisuje, krytyk sobie poszczekuje; taka już u nas »tradycja«. Więc o co chodzi?

Chodzi o »skandal«.

Na scenę polską, po której chadzali sami króle, biskupy i święte, a dla odmiany wyfraczone kołtuny i erotyzujące klempy, wprowadziłem szumną hałastrę: ulicznika, parobka, wyrobników, biedotę wszelką... Nie zbrakło i króla. Jedno że w tem rozbrykanem towarzystwie biedne królisko z bajki czuło się bardzo nieswojo.

Legendy i grzeczne bajeczki inscenizowano dla snoba polskiego i dawniej. Miły nasz ludek wyglądał ze sceny uroczo: chlał gorzałę, tańczył obertasa, prał żyda po mordzie, całował dziedzica i księdza w mankiet, dla odmiany kochał się czekoladkowo, albo bił się »patrjotycznie« w obronie jaśniepańskiego, niepodległego batoga. Było to wzruszające: »z polską szlachtą — polski lud«. — Jeżeli kto śmielszy pokazał ten ludek poczciwy z innej strony — »Klątwa«, »Turoń«... — nie bardzo się to jakoś podobało. — A cóż dopiero, jeśli się spróbowało uplastycznić

w akcji scenicznej pozytywne strony rubasznej filozofji chłopskiej... Skandal!

Sto lat temu młody Wiktor Hugo bardzo niegrzecznie postąpił: usunął bezceremonjalnie ze sceny pięknie deklamującego Cyda i kazał wysłuchać łykom paryskim buntujących tyrad bandyty Hernaniego. Na widowni powstał zamęt. Doszło do bójek na laski między zwolennikami bandyckiego autora a obrońcami sponiewieranych cnót szlacheckich.

W okresach przełomowych walka o teatr odbywa się zawsze w formach »skandalicznych«. Co się działo na premjerach pierwszych sztuk Gerharda Hauptmanna? — Przyzwoite teatry wylały na zbity łeb autora ordynarnych »Tkaczy«: znalazł przytułek dopiero w świeżo powstałej »Volksbühne« — tak samo jak Ibsen. Ten wojowniczy uczeń aptekarski, który debiutował przeciw snobom »Catiliną« — musiał się wynieść z arcycnotliwej ojczyzny.

Wystawienie w Krakowie mojej »Śmierci na gruszy« wywołało skandal, co się odbił echem w całej prasie polskiej. Po sześciu przedstawieniach sztukę zdjęto z afisza. W tym samym czasie policja berlińska usunęła po 3 przedstawieniach sztukę pokrewnego mi duchowo Iwana Golla »Methusalem«. Goll obraził najświętsze uczucia piwoszów niemieckich. Czy mam dodawać, że sztuka Golla jest nawskróś oryginalna, świeża w pomyśle, nowoczesna w technice i pełna słonecznej, saturnicznej złości — w treści?

Uwadze uczeńców: Jewreinow, niezmordowany odkrywca praw rządzących w kraju blaszanego księżyca, ogłosił przed kilku laty pracę: »Skandal, jako czynnik postępu w sztuce«.

Sztuka moja jest antireligijna, bo sceny w niebie i osoby niebian traktowane są z chłopska, w stylu gadek, ogłoszonych niegdyś przez Karłowicza w »Wiśle«. — Św. Piotr — zgodnie z tekstem klechdy — wyprowadza spragnionych śmierci na tamten świat; jest więc komisarzem niebieskiej czrezwyczajki. Śmierć nie jest tu zdarzeniem poważnem, lecz groteskowem. Odwrócenie wartości! Bij autora!

Sztuka moja jest niepolska: monopol na polskość mają organy prasy codziennej, tej zwłaszcza brukowej. Inscenizacja podania chłopskiego z nad Gopła nie daje jeszcze prawa do polskości utworu pisanego dobrą polszczyzną. Innego zdania w tej sprawie jest co prawda Stefan Żeromski (patrz »Snobizm i postęp«): widzi on w tem »pierwszy krok w kierunku realizacji tej wielkiej sprawy, która może mieć nieobliczalnie donioniosłe następstwa«... Ale tak sądzi autor »Przedwiośnia«, skompromitowany w opinji kołtuństwa, jako że śmiał zajrzeć w oczy najboleśniejszej rzeczywistości polskiej i poruszyć najaktualniejsze dziś sprawy polskiego sumienia.

...Takie drwiny z wojny — w akcie drugim »Śmierci na gruszy« — — czyż to polskie?...

W tym samym Krakowie, który dziś tak energicznie protestuje przeciw spostponowaniu wojny i pięknych piosenek wojennych — w tym samym Krakowie, na Kleparzu, mieli w wieku XVI. siedzibę bezrobotni nauczyciele ludowi: rybałty. Rybałtom tym zawdzięczamy dwie najzłośliwsze satyry, przeciw niepopularnej wojnie tureckiej skierowane: »Wyprawa Albertusa na wojnę« (w r. 1590) i »Albertus z wojny« (1596). Zwalczano w nich okpiwaniem bezceremonjalnem niedorzeczność poboru ogólnego. I to publicznie, w karykaturalnem widowisku, na Małym Rynku, gdzie przed rajcami i łykami krakowskiemi rubaszne rybałty podrwiwały sobie ile wlezie z rzemiosła rycerskiego. Opasły klecha, nabrzmiały godnością patrjotyczną, wyprowadzał na tandetę pokracznego kościelnego Albertusa, kupował mu chabeta od siedmiu boleści i ka-

wałki niepotrzebne uzbrojenia — ku uciesze mieszczan. Drwiny »z głupia frant« z wojaczki, rycerskich zabaw i rozkoszy furażowania kosztem biednej ludności — było to śmiałe i niebezpieczne zadzieranie z ambicją potężnego wówczas stanu rycerskiego. Jednakże nie widać z kronik, by złośliwe te wybiegi satyryczne wywołały »skandal« lub represje jakieś ze strony możnych. Przeciwnie: satyry djalogowane zyskały szeroką popularność — kosztem niepopularności wojny.



Witold Wandurski
(rysunek Karola Hiller'a).

Postęp snobizmu robi swoje. Dzisiejszy Krakowianin uczuł się dotknięty, gdy mu pokraczni wojownicy zaśpiewali piękną piosenkę Ernesta Buławy: »Jak to na wojence ładnie«... Bo i naprawdę: »kiedy ułan z konia spadnie — koledzy go nie żałują — jeszcze końmi potratują«.

Wesoło! Zuchy chłopcy!

Uczmy, uczmy nasze dzieci dorastające tej cudnej piosenki rozbrykanego żołdactwa!

Przed dwoma laty — kiedym czytał »Śmierć na gruszy« zespołowi »Reduty« warszawskiej — zarzucono mi, że popsułem przaśny pasztecik legendy gorzkiem nadzianiem aluzji politycznych.

»Wszelka polityka winna być skrzętnie wyeliminowana ze sztuki dramatycznej«.

Ale czem jest twórczość Arystofanesa? Każda jego komedja — to paszkwil polityczny! W iluż to utworach zwalcza on wojnę — że wymienię tylko »Acharnejczyków«, »Pokój«, »Lizystratę«... Czem są» Zbójcy« Schillera a zwłaszcza jego »Wilhelm Tell« — sztuka grana na otwarcie Teatru Republiki w rewolucyjnym Paryżu — sztuka, która mu zdobyła tytuł honorowego obywatela czerwonej Francji! A czem jest trzecia część »Dziadów«, jeśli nie »polityką«?

Tendencja polityczna ma takie samo prawo obywatelstwa w sztuce jak i tendencja religijna, moralna, filozoficzna... Z punktu widzenia sztuki decyduje fakt, jak została tendencja przeprowadzona, czy nie traci na tem kompozycja, jednolitość stylu, napięcie i t. d.

Inna rzecz, że tendencja decyduje o powodzeniu. Autor tendencyjny staje przed widownią odrazu w roli szermierza. Ostatecznie, potęguje to tylko napięcie dramatyczne, przenosząc konflikty wewnętrzne — na zewnątrz: z pudełka sceny — na widownię bezpośrednio.

Zwolenników biernej kontemplacji tego rodzaju agresywny stosunek autora do drzemiącego w fotelu widza drażni. — Błogosławieni drzemiący, albowiem zasną wkrótce snem sprawiedliwych!

Jakiekolwiek są dziś moje sympatje polityczne — w «Śmierci na gruszy«, pisanej przed 3-ma laty, jest tylko minimalna dawka aluzji politycznych. Wystarczyło to jednak, by kilku recenzentów o słabszych głowach wyczuło »czad« nieprzyjemny, bijący ze sceny. Zamroczyłe to krytykę krakowską — z poza drzew nie dojrzał nikt lasu...

Cała »polityka« właściwie tkwi w pokracznej karykaturze wojny (w akcie 2-gim). W Europie zachodniej niktby się z tego powodu nie oburzał; ekspresjoniści niemieccy w setkach dramatów zwalczali wojnę. Zazwyczaj ujmuje się zagadnienie potwornej rzezi międzynarodowej ze strony tragicznej: łamanie rąk, jęki i przekleństwa — wszystko to uchodzi za głębokie ujęcie tematu. — Postanowiłem pójść inną drogą — śladami koszmarów Goya, maszkar potwornych Hugona Krayna i pokracznych rysunków Georga Grosza. Dlatego w cyrkowej bufonadzie ukazałem strasznych »kripli«, śpiewających z zapałem bohaterskie piosenki.

Doświadczenie premjery dowiodło, że obrałem drogę najprostszą do obłudnych serc mieszczańskich.

W klechdzie chłopskiej, którą wyzyskałem jako scenarjusz, epizod wojny potraktowany został z ironicznym humorem — mniej więcej w duchu mojej inscenizacji. — Przecież jednak nie wybiegi przeciwwojenne skusiły mnie do opracowania tematu śmierci uwięzionej. Ewolucja wewnętrzna, jaka zaszła we mnie — od hipochondryka-dekadenta, wychowanego na wzorach »młodo-polskich« i francuskich (»fin de siecle«) do zwolennika zdrowego, pozytywnego konstrukcjonizmu — była owem bodźcem do napisania wesołego scenarjusza, którego humor obracałby się wokół kompleksu śmierci.

Nie jest to zadanie łatwe, jeśli się zważy, że nie chodzi tu o humor szubieniczny, lecz o zdrowy, brutalny odruch rekonwalescenta, który emocjonalnie przezwyciężył strach śmierci.

Ten poufały, niewymuszony, humorystyczny stosunek do wszystkiego, ce trąci ruszającem się ledwo padłem — bo resztka życia nie odleciała, a śmierć jeszcze nie przyszła — ta wesoła z a b a w a młodych, wyzwolonych z hipochondrji — jest tonem emocjonalnym »Śmierci na gruszy«.

Aktorzy mimo dobrych chęci, z trudem jeno wyłuskiwali z siebie tę radosną beztroskę — lękliwie oddawali się pędowi życia, które w ruchu się wyładowuje. Krytyka upatrzyła w tym niechęć do narzuconych artystom polskim obcych kanonów: odruch duszy polskiej przeciw »sztuce z nad Wołgi«!

Jeżeli »dusza polska« może się wyjawiać twórczo tylko w mazgajowatych, boleściwych deklamacjach — jeżeli nie stać ją na afirmację życia, na wyraz tego życia w zgrabnych, sprężystych, roztańczonych ruchach — jeżeli obcy jej wszelki ferment młodości — to naprawdę źle jest z duszą polską i z jej w polskim teatrze wyrazem.

Czterdzieści z górą szpalt garmontu poświęciła prasa całej Polski skandalowi z powodu mojej »Smierci na gruszy«. I wszystko z powodu owej nieszczęsnej »polityki«!

Nie brakło kilku ocen przychylnych, nawet entuzjastycznych. Nie o nie mi tu chodzi. Chodzi o to, że prócz zwykłych banałów o satyrze, inscenizacji, dekoracjach — niczego tam nie znalazłem. Załamywanie rąk, rozdzieranie szat, kazania na temat zgubnego dla ojczyzny szyderczego śmiechu...

I ani jednego rozbioru sztuki z punktu widzenia jej wartości (lub nicości) w perspektywie rozwoju form teatralnych i dramatycznych polskich.

Z wyjątkiem kilku cennych uwag krytyka »Czasu« — nikt nie zdobył się na próbę analizy formalnej. Czy wznowienie w naszych czasach starej formy moralitetu (bo tem jest »Śmierć na gruszy«) ma rację bytu? Czy dramat komiczny bez bohatera da się rozwiązać kompozycyjnie? Czy można się obyć na scenie bez konfliktów erotycznych (monopolowych dotychczas) i kompleks ten zastąpić innym, nie mniej silnym (w danym wypadku — kompleksem śmierci)? Czy kinofikacja djalogu i operowanie wyłącznie niemal sytuacjami, oraz ruchem zbiorowym — może mieć szanse rozwoju w dramacie polskim?

Dziwne milczenie krytyki w sprawach, które wszak wchodzą bezpośrednio w zakres jej obowiązków, każe mi przypuszczać, że ostrze »skandalu« z powodu wystawienia »Śmierci na gruszy« przyszłość skieruje przeciw »opinji«, która go wywołała.

Więcej: przekonany teraz jestem, że skandal, wywołany moją »zabawą«, należy do kategorji tych, o których Jewreinow twierdzi, iż są »czynnikami postępu w sztuce«.

KORNEL MAKUSZYŃSKI:

PRZED PREMJERĄ „JUDASZA" K. TETMAJERA.

Wśród zamieszania podczas pożaru, wśród zgiełku rozwrzeszczanego dnia dzisiejszego, zapomniano o kimś znacznym i szlachetnym, jak o zdetronizowanym księciu, zapomniano człowieka, który zbyt jest dumny, aby się przypominać, i nakarmiono niewdzięcznością tego, który godzien jest wielkiej chwały; więc się go godzi wywieźć z mroków, przypomnieć, że żyje wśród nas twórca nieśmiertelnego »Skalnego Podhala«, książę poetów, liryk nieskazitelny, nauczyciel całego poetyckiego pokolenia, pan wielkiego skarbca, w którym

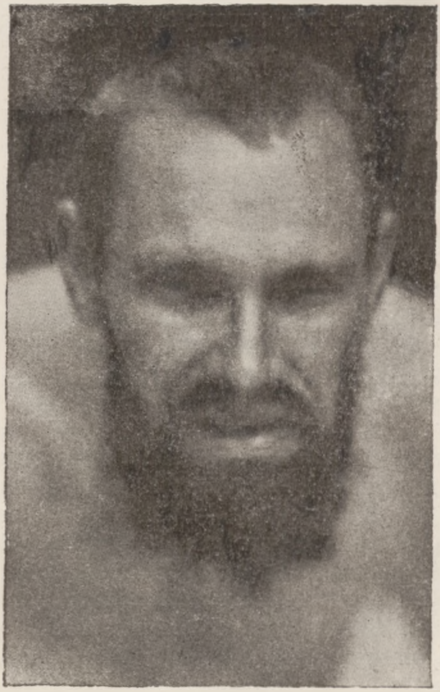
przechował najczystsze łzy i najczystsze uśmiechy. Snobizm i moda wypaliły na jego cześć wszystkie kadzidła i poszły na inne podwórko z kadzielnicami, on zaś pozostał nieomal sam, samotny, jak wielki poeta, smutny, jak posąg w opustoszałym kościele. Wszystkim się zaś zdawało, że za cały hołd dla jednego z największych poetów polskich wystarczy znajomość refrenu »mów do mnie jeszcze« — jak w stosunku do Przybyszewskiego miała wystarczyć wiadomość, że to ten, co kobiecie ofiarował »białe pawie«.

»Judasz« jest to wielki poemat w dramatycznej formie, nie pisany chyba z myślą o scenie, nieprzystosowany więc do niej, rozlewny, występujący z brzegów pod naporem burzy rymowanej. Tragedja najbardziej nieszczęśliwego człowieka, jacy byli i będą do skończenia świata, człowieka, którego niebo się wyparło, a ziemia przyjąć nie chce, oparta jest na przeraźliwie trudnym do pojęcia i przeprowadzenia motywie miłosnego szału Judasza do Marji Magdaleny i urodzonej stąd nieszczęsnej, zatraconej w sobie nienawiści do Chrystusa. Motyw ten, słaniający się, podparty jest antecedencją żywota Judaszowego, najnieszczęśliwszego, jaki być może, złożonego z klątwy, kary za zło dawne i rozpaczy codziennego bytowania. Prawdziwy, jaśniejszy w rysunku i łatwiejszy do pojęcia wydaje się Judasz Rostworowskiego, trybun społecznego nieszczęścia i niesprawiedliwości, pragnący każdem drgnieniem biednego swego człowieczego serca cudu, by uwierzył i by mógł tysiącom takich, jak on, nędzarzy z Kafarnaum, ukazać szczęście. Poemat Tetmajera jest ogromnym monologiem nieszczęśliwca, monologiem o niezwykłej, formalnej świetności poetyckiej, przerywanym od czasu do czasu sceną jakąś zbiorową, wśród których są takie sceny piękności niezrównanej, jak spotkanie Jana z Marją Magdaleną. Scena ta jest perłą dramatyczną.

Obszar tego poematu i jego niezwykła budowa nastręcza w wykonaniu trudności ogromne; wystawione w teatrze lichym, lub nagięte do banalnej modły teatralnej, byłoby dzieło Tetmajera dręczącym pokazem nielitościwego, umęczonego, lichego człowieka; byłoby potwornym jękiem, skomleniem i skowytem sponiewieranego psa; byłoby śmiertelnem rzężeniem samobójcy, tarzającego się w konwulsji bólu i wijącego się w męczarniach ognia robaka; musiałaby wśród tej piekielnej muzyki ludzkiej męczarni zgłuchnąć wielka piękność cudownego tetmajerowskiego słowa, a wtłoczona w kostjum i dekorację, zgmatwałaby się w uścisku sceny idea utworu.

Trzeba uprościć wszystko tak, by zostało nagie ciało, odsunąć wszystko tak, by jedna dusza, dusza judaszowa stanąć mogła w ośrodku w całej pełni swojego nieludzkiego bólu; wszystko, co jest z modły teatru i szablonu, musi pozostać ukryte w mroku lub zciszone. Poemat Tetmajera zmieni się wtedy w misterjum,

we wstrząsające misterjum tak proste i jasne, jak tylko być może. W samym środku Judasz, on, jądro tragedji; lewa strona sceny, oblana światłem błękitnem, to strona duchów dobrych, odpowiednik nieba z misterjum, strona Chrystusa i uczniów. Strona prawa, oświetlona krwawo, to piekło ludzkie; stąd przychodzą namiętności, zło, dzieci wyrodne, szatan, stąd przychodzi Marja z Magdali, nierządnica, która po nawróceniu przejdzie na stronę lewą sceny i tam już będzie do końca. W tem rozgrupowaniu osób



Ant. Piekarski w roli Judasza.

na scenie uwidoczni się głęboka i pracowita myśl uproszczenia, ujęcia rozlewu poematu w ramy niewzruszone, a przez naiwnie prosty podział, przez wywołanie wrażenia prostoty surowej i niewymyślnej, chęć podniesienia poematu do religijnej godności, do wielkości powagi misterjum. Taka powaga unosi się nad sceną; dostojność prostoty ascetycznej jest wzruszająca. Poemat brzmi w tej tonacji podniosłej, jak Dies irae; wywołuje wrażenie ponurych, w czarnej swojej grozie przepięknych egzekwji za duszę

wielkiego potępieńca; świątynia sceny, w której się je odprawia, pozbawiona jest wszelkich ozdób, odarta ze wszelkich dekoracyjnych wspaniałości: prosty zrąb na ludowym motywie, szare płótno, reszty dokonywa stonowane światło i muzyka organowa, pełna surowej powagi kościelnej. Wszystko jednak jest tylko tłem, wszystko tylko ramą, by niczem nie przytłaczać, niczem nie mącić widoku jego, Judasza i jego męczarni; raz tylko jeden, z konieczności logicznej, tło staje się jaskrawe i pełne wielkiego gwaru: w scenie zakupów, czynionych na porannym targu; w tym momencie, mając rozgrzeszenie uzasadnione, reżyser, wszystko ukrywający, staje na przodzie sceny i wypracowuje scenę zbiorową, imponująco świetną.

JAN LORENTOWICZ.

PRZED PREMJERĄ ST. ŻEROMSKIEGO

»UCIEKŁA MI PRZEPIÓRECZKA...«

Wielki pisarz, który od lat trzydziestu targa sumieniem narodu stanął przed nami jeszcze raz z problematem, dzwoniącym swe m e m e n t o przez długie lata niewoli. Problemat ten — to konieczność o f i a r y ze szczęścia osobistego dla triumfu idei. Budził on wszystkich zadrzemanych w uczuciu patrjotycznem, od czasów Wallenroda i Dziadów, poprzez Kordjana i długi szereg poematów Słowackiego z drugiej epoki jego życia — aż do »Ludzi bezdomnych«, »Róży«, »Walgierza«, »Arymana«, »Urody życia«. Problemat — czysto polski, okropny w swym nakazie bezwzględnym, mordujący wszelką radość życia, zamykający jednostkę w ekstazie samoudręczenia i samobiczowania, problemat przeklęty, jak cała niewola. Rozkazywał on Polakowi, aby »wszystko, co czyni — czynił na poziomie prawdomównej i niepodległej duszy polskiej«. I z wytężonego patosu dusz rodziły się okrucieństwa, które w usta zakochanych takie wkładały djalogi: »Cóż pani ze mną pocznie? Za mną nie można iść. Na tej ścieżce, którędy ja pójdę, dla dwu osób miejsca niema. To też ja nie pragnę chadzać we dwoje«.

Ideałem stawał się »człowiek bezdomny«, którego bezsenne oczy patrzały wciąż w przyszłość narodu.

Ta wytęskniona przyszłość nadeszła. Naród, który napróżno w niewoli udawał niepodległość, teraz odzyskał samoistne prawo do szczęścia. »Nieznany żołnierz«, o którego triumfalną mogiłę dopominają się wszystkie czujące w Polsce serca — napewno nazywał się Jydym. Pochowamy go z największą czcią. Święty jego grób zamknie symbol nieśmiertelnego ducha, który czuwał nieustannie, czuwał dniami i nocami. I składać mu będą hołdy pokolenia...

Ale to pierwsze pokolenie, które otrzymało w darze bezmiar szczęścia oglądania wolnej Ojczyzny, dopomina się gwałtownie o pełnię życia. Gotowe jest uważać popłoch własnych myśli i uczuć, zmąconych w atmosferze powszechnej zaborczości, za twórcze budowanie najbliższego jutra Polski.

Przed tem niecierpl!wem pokoleniem staje Żeromski ze swą komedją »Uciekła mi przepióreczka«, by zawołać: najpierw mocna, trwała budowa, a z niej dopiero wyjść może »pełnia życia«; ofiara jeszcze nie skończona; pokolenie, które się ocknęło bez jarzma niewoli, otrzymało jednak olbrzymie brzemię odpowiedzialności dziejowej, wobec której granice szczęścia osobistego muszą być jeszcze niezupełne.

Rzecznikiem tych ostrzeżeń jest w komedji młody docent fizyki, Przełęcki. Nie może on uchodzić za bezpośredniego potomka Judyma, bo Judym nie kroczył po ścieżkach żywota »we dwoje«, więc potomstwa nie miał. Nie ulega jednak wątpliwości, że Przełęcki pochodzi z judymowej szkoły. Wyniósł z niej pewne nawyknienia myślowe, pewne gotowości ofiarne, które sprawiły, że gdy na drodze do spełnienia celu ideowego w nowej Polsce stanęła mu miłość, zbrutalizował ją w kochanej kobiecie i podeptał w sobie z okrucieństwem nieprawdopodobnem. Gdyby Francuz dzisiejszy otrzymał w przekładzie »Przepióreczkę«, nie byłby w stanie zrozumieć jej psychologicznych założeń. Postępowanię Przełęckiego uznałby za potwornie naiwne. I nicby może nie zrozumiał z naszych wyjaśnień, że ten polski bohater wchodzi do wolnej ojczyzny z duszą nieco połamaną, drżącą o zdobyte szczęście, pragnącą za wszelką ceną spełnić marzenia młodości; że Przełęcki tak jak niegdyś Raduski, »nie miał czasu na egoistyczne uczucia, nie miał czasu na miłość«, bo »jego siły pochłonął inny, jedyny romans całej młodości, romans zawodny, namiętność niewzajemna, nieszczęsna, chodząca brzegiem przepaści, górna i chmurna«.

Ale my tutaj zdajemy sobie doskonale sprawę, że akcja właściwa »Przepióreczki« toczy się w duszy Przełęckiego — więc wszystkie niemal zewnętrzne tej akcji pobudki i podniety mają niewielkie znaczenie. Zjawiają się w komedji, jako uśmiechy autora, uśmiechy niepewne, niekiedy bolesne. Przełęcki jest świadomym celu i środków budowniczym nowej Polski. Wyszedł

cały z tej podziemnej atmosfery ofiarnych prac oświatowych, którą tworzyły takie jednostki, jak B. Hirszfeld, Krzemiński i tylu, tylu innych. W atmosferze tej stracił zupełnie niektóre władze duszy, a przedewszystkiem zdolność odczuwania i pojmowania takiej radości życia, która staje w kolizji z jego ideą społeczną. Musimy uprzytomnić sobie dobrze genezę tego kalectwa uczuciowego, aby nas zbytnio nie raniła metoda postępowania Przełęckiego z piękną panią Dorotą Smugoniową, nauczycielką wiejską.

Losy sprawiły, iż ten bohater zobaczył własnemi oczyma dzieło o zrealizowanie którego on i jemu podobni staczać musieli dwie, tytaniczne walki: z przemocą, której uosobieniem byli żandarm i szpieg i — z bezwładem, oraz obojętnością własnego społeczeństwa. Jest oto we wzorowej szkole wiejskiej w wolnej Polsce. Wszystkim spieszno, aby ta szkoła wytępiła analfabetyzm. Przełęcki, jako docent polskiego uniwersytetu, zorganizował z siedmioma swymi kolegami kursa pedagogiczne dla nauczycieli wiejskich, które się odbywają w tej właśnie wzorowej szkole. Żeromskiemu sam obraz takiej szkoły wydał się tak wymownym, mającym w sobie taką dynamikę uczuciową, że kazał widzowi rozkoszować się nim przez cały akt pierwszy, nie troszcząc się zbytnio o dramatyczny wyraz. Nie tak to przecież dawne czasy, gdy Żeromski zbudował sam w Nałęczowie wzorową szkołę w pięknym gmachu przez młodego Witkiewicza projektowanym. Zobaczył wtedy zblizka bohaterskie wysiłki niektórych jednostek i stwierdził wystygłą mądrość wszystkich, których chciał pobudzić do czynu, do ofiary. Ideę szkoły nałęczowskiej zrozumiano natychmiast w sferach rządowych i — działanie jej utrącono. Teraz taka szkoła ma już prawo obywatelstwa. Przełęcki nauczył się od bohaterów Żeromskiego różnych »szklanych domów« i taki »szklany dom« wiedzy polskiej chce budować wraz ze swymi kolegami w starem zamczysku Porębian.

Na drodze staje mu śmiertelny wróg Czarowiczów, Judymów i Raduskich: miłość, zwyczajna »grzeszna« miłość ludzka. Jakże tego »szatana« pokonać?

Przełęcki zabrał się do budowania na wsi wielkiej placówki naukowej z fantazją, animuszem, górnym frazesem, olśniewającym czarem własnej osobistości. Zobaczył w Porębianach ruiny starego zamku, z trzynastego czy czternastego wieku, i tu właśnie postanowił stworzyć wielkie, stałe laboratorjum nauki polskiej, która rozszerzać będzie swe promienie na bliższą i dalszą okolicę. Śród swych kolegów - profesorów uniwersytetu, których zorganizował dla kursów nauczycielskich. Przełęcki jest nietylko najmłodszy wiekiem, ale i duchem. Oczarował ich swą werwą, temperamentem, polotem swych myśli i zamiarów. Cóż dziwnego, że czarowi temu ulegają wszystkie kobiety, które spotyka po drodze życia? Właścicielkę Porębian, przekwitająca już pannę Sienia-

wiankę podbił z miejsca; nie tylko ofiarowuje mu ruiny zamczyska, ale — pomimo oburzenia administratora jej dóbr i opiekuna, Bęczkowskiego — postanawia odrestaurować zamek i przysposobić go do potrzeb naukowych gromady profesorskiej. »Potrzebuję, o humaniści — oznajmia Przełęcki z humorem swym kolegom — piwnic na urządzenie seismografów i wież na stacje meteorologiczne. Będę z tych wież wystawiał czerwone latarnie świetlane, zwiastujące we żniwa burze. Czarna kula w czerwonej latarni bądzie zwiastowała burzę gradową. Będę dawał znaki świetlne, na słotę i pogodę, widzialne na pięć, sześć mil wokoło«.

Tak przemawia upojenie młodego uczonego w oswobodzonej ojczyźnie. Ale oto czai się za nim wróg śmiertelny, którego znaczenia i niebezpieczeństwa Przełęcki zrazu nie przewidywał. Jeszcze poprzednich wakacyj, gdy grono uczonych profesorów bawiło w Porębianach, coup de foudre uczuciowy uderzył jednocześnie w nauczycielkę szkoły wiejskiej, panią Smugoniową i — w Przełęckiego. Sam nie zdaje sobie sprawy, że może właśnie dlatego z taką frenezją chce w Porębianach budować stałą stację naukową... Moment katastrofy nadszedł niespodzianie. Gdy profesorowie poszli oglądać zamczysko, Przełęcki znalazł się mimo woli, ale nie przypadkiem w sali szkolnej i — spotkał tam panią Dorotę Smugoniową. Rozpoczyna się osobliwy «pojedynek szlachetnych«. Pani Dorota z całą naiwnością swego prostego i ufnego serca spowiada się Przełęckiemu ze swych uczuć, podniecona zazdrością o względy, jakie zyskał u księżniczki Sieniawianki. Przełęcki, schwytany na gorącym uczynku zbyt mocnego, a próżno ukrywanego zainteresowania się nauczycielką wiejską, rozpoczyna grę. Najpierw udaje rozpieszczonego kokieta, który nie może się opędzić ofertom miłosnym, składanym mu zewsząd przez kobiety, drwi i szydzi z biednej nauczycielki, ośmiesza jej wyznania w sposób niezupełnie zrozumiały i sympatyczny dla widza.

Tajemnica wyjaśnia się szybko. Wydobywa ją Smugoń, który wraca, zaniepokojony tem nieuzasadnionem sam na sam, przypiera Przełęckiego do muru i, walcząc o swe szczęście, zdobywa od niego wyznanie, że.. on kocha Smugoniową. Akt cały napisany jest świetnie, wyłożony w tej niezrównanej polszczyźnie Żeromskiego, która stanowi naszą radość i dumę. Jeżeli chodzi o walory komedjowe, to stwierdzić łatwo, iż schodzą one na plan drugi, wydobywane raczej w zgrzytach, niż w czystym śmiechu. Na czoło akcji wysuwa się rozterka wewnętrzna Przełęckiego, przed którym autor stawia takie zadanie: pokierować sprawą tak, aby ocalić narażone dramatycznie szczęście Smugonia — wyleczyć Smugoniową z jej marzeń miłosnych i — złamać w samym sobie, w imię idei, odzywające się zbyt władczo uczucie.

Nigdy takie zadanie psychologiczne nie przyszłoby na myśl pisarzowi rasy łacińskiej. W krajach tej rasy, żyjących całą pełnią samodzielności, istnieje jedno prawo, którego podstaw nikt obalić nie probuje, któremu daje się nieraz wytłomaczenie nawet zbrodni; to prawo miłości. Twórca Czarowiców i Raduskich, który przecież umiał jednocześnie rozfalować oceanicznie serce Ewy Pobratymskiej, twierdzi z niesłychaną odwagą, że są wypadki, gdy to prawo nietylko można, ale i trzeba zaatakować, trzeba je podeptać, gdy chodzi o czysty ton duszy.

I rozpoczyna się ze strony Przełęckiego gra, która niejednakowem echem odbija się w sercach słuchaczy, a jeszcze bardziej słuchaczek. Przełęcki poniża samego siebie w oczach Smugoniowej, usiłuje otworzyć jej rzekomo oczy na błąd, jaki popełniła, kierując ku niemu swe uczucie; a gdy ta metoda nie wywiera należytego wpływu, rozszerza swą grę dalej, prowadzi ją publicznie przed gronem profesorów-kolegów i przed księżniczką Sieniawianką. Ośmiesza całe przedsięwzięcie tej propagandy oświatowej, oświetla złe jakoby jej wpływy na wszystkich, a przedewszystkiem na Smugoniów i ukazuje siebie w dostaci pajaca, czy histeryka, który nie chce już zamku porębiańskiego, zrywa z organizacją kursów wakacyjnych. Scena jest niezwykle efektowna, pomimo akcentów niezawsze pewnych. Geologowie i atropolodzy uniwersyteccy nic nie rozumieją z tej gry szalonej; jeden tylko historyk sztuki odczuwa jej dno istotne. Przełęcki zamordował w pani Dorocie jej miłość, ale zbudził w niej dumę i dostojeństwo czlowieka. Jeden tylko Smugoń odczuł dramat ofiary Przełęckiego i przychodzi składać mu za to dziękczynienne hołdy. Pójdzie Przełęcki sam po ścieżkach żywota...

Czy jednak na której z tych ścieżek nie stanie przed nim blade widmo pani Smugoniowej, której serce sponiewierał z taką samą bezwzględnością, jak swoje własne?... I czy może być pewny, on, bohater bez zmazy, że to serce własne nie zabije wówczas mocniej i że to wzmożone tętno nie przypomni mu słów Berenta: »ze wszystkiego, czem kobieta obdarza, tęsknota jest jedynie czystym jej darem?«...

Widowisko całe, jak wszystko, co pisze Żeromski, wywoła żywe dyskusje i ten zbawczy ruch ideowy, który budzą zawsze dzieła wielkiego talentu. Ta »komedja« przedziwna jest utworem czysto polskim i to jej znamię wybitne. Promieniuje z niej potężny duch twórczy, więc w dziejach naszego dramatu zajmie wybitne miejsce, jako reprezentacyjne świadectwo epoki.

EMIL ZEGADŁOWICZ.

BALLADA O TEATRZE KRAKOWSKIM.

.... zamknijcie drzwi od kaplicy
i zaprzestańcie zwady —
— podniesie się kurtyna jak ciężka powieka
obrzęd się spełni wiekuisty: Dziady — —

.... wraz — nim za misę soczewicy
duch pierworództwo zaprzeda —
— z białą ofiarą, z powoi wieńcem
skrywając dłonią ciernie śmiertelnie ostre —
nadejdzie Lilla Weneda —
— a popioły pobojowisk
zapłodnią jej piorunową siostrę.

.... tymczasem — hałaśliwie lub szeptem
(zależnie od charakteru)
pod niebem błękitnie rozpiętem
pokłóci się w sporze o mur
Cześnik z Rejentem —
wzdłuż papkinowego rapieru —

.... lecz już przykwapia się duch zmartwychwstały —
— poniewierkę wiekową wieczności spowiada
walką, szermierką słów z naporem masek
odrodzonego Konrada —
— w mgle przedwiośnia
kolędzi, pohukuje i woła
złoty róg
ożywiony wargami Chochoła —

.... a potem mrok — ! —
— nim miłosierdzie iskry w popielisku wznieci —
noc jak zgniły łachman z rąk do rąk sobie podają
i o tę ćmę się spierają
(— o zgrajo —!)
straszne dzieci —

.... a potem — zgoła już nieosobliwie:
scena — poprawdzie — pusta — —
— gdy serce nie przemawia
milczą i usta —

— — — — — —

— — — — — —

aż przyjdzie ten, co sprzęgnie wszystkie moce ducha —
on — nowy Bóg — on — święty rewolucjonista —
— padnie słowo jak strzał —! —
— lud słucha —
— słowo drugie jak grom
— cisza uroczysta —
.... grzmot huczy —! — poza scenę nabrzmiały wypada —
wali do bram, do okien — — zamierają w trwodze —
kędyś w pustce ulicy twarz upiornie blada
zaświeci fosforycznie — — gaśnie — —
.... bije godzina....
strażnik na marjackiej wieży
przykłada trąbkę do warg —
— dźwięczny głos hejnału....
zamarł —
— pięść gromu z nagła w instrument uderzy
wiesza go na powietrzu — i sto krzyków szału,
trwogi, walki, obłędu trąbi w świata strony
i budzi w gąszczu krokwi zagubione dzwony —
— zbudzone — idą w graniach i pobrzękach wielu
po wstędze błyskawicy — idą — do Wawelu —
kędy czuwa król dzwonów — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — — — —

— burza dzwonów —! —
— szał spiży —! —
— — — — — —

— w tej chwili chybkie wiatry wzniesione ku górze
jak chmura — opadają na dół —! — już na chórze
katedry poczynają pojęki, pośpiechy —
aż wzmożonemi siły dmą w organów miechy —
— a to już nie w Katedrze —! — już wszystkie kościoły
łączą się w psalmodyczne, choralne zespoły
i grają — — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — — — —

— pieśń organów — ! —
— hymn chórów — ! —

— — — — — — —

— wylęgł naród i pyta — która, która droga
przyprowadzi ku sercom idącego Boga — ? —

— wyzłaca się korona na marjackiej wieży —
na powietrzu błyskania anielskich puklerzy —

— przynagla się szum skrzydeł w rozgranym chorale
— idzie Pan — ! — a w tryumfie już i jasnej chwale —

— biją dzwony, huk spiży, zamęt harmonijny,
jak jodłowe krzątanie w wieczór wigilijny —
— raz po raz hejnał grany gromem i błyskaniem
takt wyznacza mosiężny nad tonów rozdrganiem —

— organy w natężonym, skupiającym wtórze
orędują w żywiołów zwiastujących chórze —
— klęka naród i pyta — która, która droga
przyprowadzi ku sercom idącego Boga — ? —

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

a tam, w gmachu teatru przy kościele Ducha,
trzecie słowo poprzedza trwoga nagła, głucha,
przychylona do ziemi, podkreślona jękiem,
skowytem płaczu, białych róż rzuconym pękiem —
.... cisza .... a dzwony dzwonią i grają organy
w tej kulminacji sceny tak niespodziewanej —
słowo wzbiera, pręży się i w sobie tężeje,
szumi jak wiatr mierzwiący i kładnący knieje,
drży i wzrasta i zbliża się już huraganem — ! ! —
zamarły serca przed tem przyjściem niesłychanem —
zastygły w głąb otwartą zapatrzone oczy —
słowo tętni — jak pułków sto dudniących — kroczy —
zajękły mury w głębi kamiennego łona,
jak słońcem przebudzony śpiący cień memnona —
pękają zwarte ściany, fundament rozprzęgły
tańczy — i w pląs zaprasza kopułę i węgły —
a w dali gra kapela: dzwony i organy
w tej kulminacji sceny tak niespodziewanej —
a hejnał — który przerósł sen marjackiej wieży

jak olbrzym skamieniały w łuk wygięty leży,
stopami o wschód wsparty a o zachód głową,
rąk przęsłami wrósł w ziemię — — — - — — — —

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

— — — wybuch —! — grom —! — błysk —! — słowo!!

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

zakwita gmach ogniami —! —
teatr — teatr płonie —
jako ów słup ognisty
w słonecznej koronie —! —
— grzmot dzwonów, psalm organów —
— wichrowe poświsty
wspierają tum płomienny
jak pomocna świta —
— a gmach rośnie strzelisty,
promienny
płomieniami pod niebem rozkwita —
— chwilę drży chmur pożarem
— wzmaga siły — — do skoku!
nad ziemi wiszarem —
zygzak ognia —! — wylata
poza obręb widzialny
za orbitę świata —!! —

wrósł w gwiazdy — różą ognia wykwita nad niemi
on dramat — on misterjum — on legenda ziemi —

Następny, szósty zeszyt „Listów z teatru“ ukaże się z okazji premjery „Juljusza Cezara“ Szekspira i poświęcony będzie w całości zagadnieniom teatru szekspirowskiego. W połowie bieżącego miesiąca rozpocznie na scenie im. Słowackiego występy gościnne ***Józef Węgrzyn,*** *znakomity odtwórca tytułowej roli w fantastycznym dramacie José Zorilli „Don Juan Tenorio“. Dzięki uprzejmości Zarządu stoł. miasta Warszawy, Dyrekcji Teatru Narodowego i prof. Winc. Drabika, widowisko to ukaże się na naszej scenie w świetnej wystawie Teatru Narodowego.*

Wydawca: **TEOFIL TRZCIŃSKI.** Redaktor: **TADEUSZ ŚWIĄTEK**
Teatr miejski im. J. Słowackiego w Krakowie.